



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

*MÚSICA EXPERIMENTAL EM PORTUGAL:
ANÁLISE DE PRODUÇÃO DE FESTIVAIS*

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de Mestre em Gestão de Indústrias Criativas

Por Carla Isabel Freire de Oliveira Soares

sob a orientação de *Prof. Dr. Vítor Joaquim e Prof. Dra. Mariana Barbosa*

Porto, Dezembro 2015

Agradecimentos

Aos meus orientadores, Prof. Dr. Vítor Joaquim e Prof.a Dra. Mariana Barbosa, pela sua disponibilidade, proficiência de acompanhamento, preciosas sugestões, paciência e amparo nas horas mais difíceis e pelos laços de amizade criados ao longo deste ano letivo.

Um agradecimento especial aos participantes envolvidos no inquérito pela sua amável e preciosa colaboração.

Um obrigada dirigido também aos programadores dos festivais: Luís Fernandes (Semibreve), Rafael Biscoito (MadeiraDig), Rui Pedro Dâmaso (Out.Fest), Sandra Oliveira (Jardins Efêmeros), Vítor Joaquim (Festival EME); aos programadores de Espaços/Entidades Nacionais: Carlos Zíngaro (Granular), Gustavo Costa (Sonoscópia), Pedro Rocha (Fundação de Serralves), Pedro Santos (Teatro Maria Matos), Sérgio Hydalgo (Galeria Zé dos Bois); e aos responsáveis pelas editoras nacionais: Ernesto Rodrigues (Creative Sources) e Miguel Carvalhais (Crónica Label).

Um agradecimento muito especial aos meus pais e família, em particular à minha mãe pelos abraços nos momentos mais difíceis. Aos meus amigos, em especial ao João Fernandes, pelo apoio e incentivo manifestados.

Resumo

O presente trabalho pretende analisar a criação, produção e promoção de festivais no âmbito restrito da música experimental, analisando em particular os diversos modelos financeiros e as interações produzidas. Procurando implementar a promoção e divulgação da música experimental em Portugal (das vertentes mais acústicas às mais eletrónicas) alguns agentes nacionais, têm produzido ou ajudado a produzir ao longo dos anos, diversos eventos sob a forma de festivais ou de acontecimentos pontuais, que por razões pouco compreendidas têm colapsado, ou entrado em “hibernação”. Apesar do esforço efectuado ao longo dos anos, encontrámos apenas onze festivais dedicados a este género de música, sendo que apenas sete se encontram ativos e apenas dois (*MadeiraDig* e *Out.Fest*) contam com mais de 10 edições.

Tendo em conta esta descontinuidade na produção deste género de festivais em Portugal, quisemos compreender, primeiramente, a evolução da música experimental ao longo do último século, observando os modelos de criação e produção concebidos durante este tempo, proporcionando uma rutura com os modelos tradicionais de composição musical (Cascone, Cage). Em segundo, procuramos compreender a proliferação destes novos modelos de produção e criação de obras sonoras, e saber de que forma os festivais podem resultar como meio de escoamento destas criações. Começamos por observar e analisar os festivais, artistas e editoras no contexto internacional, que ao longo dos anos surgem como referências à difusão e promoção da música experimental. Por outro lado, iniciamos um processo de inquirição dirigido a (1) programadores/produtores de festivais, (2) programadores de espaços/entidades e (3) editoras nacionais que se relacionam profissionalmente com a música/arte experimental. Este processo é constituído por três inquéritos moldados em função das suas atividades profissionais adoptando um processo evolutivo em relação às questões de forma a obter dados correspondentes ao objeto de estudo.

Os resultados obtidos nesta pesquisa mostram que os modelos de produção dos festivais de arte experimental com incidência na música, em Portugal, não se regem ou seguem qualquer norma de produção em especial. Relativamente à sua descontinuidade, podemos apontar como fatores prováveis, a forte dependência dos apoios estatais, sendo que a receita obtida durante os eventos, tendencialmente, não cobre os custos de produção pois o núcleo de espetadores é muito restrito e não contribui grandemente para uma valorização destes eventos.

Palavras Chave: música experimental, festivais, artes performativas, arte experimental, produção de eventos, turismo cultural.

Abstract

The present work aims to analyse the creation, production and promotion of festivals in the restricted scope of experimental music, taking into account particularly the various financial models and the produced interactions. Trying to implement the promotion and publicity of experimental music in Portugal (from the accoustic music till the more electronic one), some national agents have produced or helped to produce along the years several events under the form of festivals or one-off events, that for unknown reasons have collapsed or entered into "hibernation". Despite the efforts made over the years, we found only eleven festivals dedicated to this type of music, but only seven are active and only two (MadeiraDig and Out.Fest) have more than 10 editions.

Given this discontinuity in the production of this kind of festivals in Portugal, we wanted to understand firstly the evolution of the experimental music over the past century, observing the creative and productive models generated during this time, providing a disruption from the traditional models of musical composition (Cascone, Cage). In second place, we want to comprehend the proliferation of these new models of production and creation of sound pieces and understand how the festivals may result of the produced information flow. We begin to observe and analyze the festivals, artists and publishers in the international context, which over the years, references emerge to the diffusion and promotion of experimental music. On the other side we started a inquiry process directed to the developers / producers of festivals, programmers of spaces / entities and labels in the national context which is professionally related to the music / experimental art. This process is constituted by three surveys molded according to their professional activities adopting a process evolutionary in relation to the questions to obtain data corresponding to the object of study.

The obtained results in this research show that production models of experimental music festivals with impact on music in Portugal, are not governed by a basic pattern of production in special. We can point as factors to the discontinuity of these festivals a strong dependence on State and private supports, as the revenue obtained during the event is not superior to the costs of production. The restricted core on the number of spectators also contributes to the devaluation in performing these events, since the financial return of those is non-existent.

Keywords: experimental music, festivals, performing arts, experimental art, event production, tourism culture.

Índice de Conteúdos

AGRADECIMENTOS.....	V
RESUMO	VII
ABSTRACT	VIII
ÍNDICE DE CONTEÚDOS	IX
LISTA DE FIGURAS	XI
LISTA DE TABELAS	XIII
CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO.....	1
1.1. APRESENTAÇÃO DA PROPOSTA DE TRABALHO.....	1
1.2. A MÚSICA EXPERIMENTAL E A PRODUÇÃO DE FESTIVAIS EM PORTUGAL	5
1.3. OBJECTIVOS E LIMITAÇÕES DO PROJETO DE INVESTIGAÇÃO.....	8
1.4. ESTRUTURA – ORGANIZAÇÃO E TEMAS ABORDADOS NO PRESENTE RELATÓRIO	9
CAPÍTULO 2 : ENQUADRAMENTO - MÚSICA EXPERIMENTAL.....	11
2.1 APARECIMENTO DO MOVIMENTO EXPERIMENTAL (CONTEXTO INTERNACIONAL).....	11
2.2 CASOS DE SUCESSO NO PANORAMA INTERNACIONAL	25
2.3 O MOVIMENTO EXPERIMENTAL NO CONTEXTO NACIONAL	29
CAPÍTULO 3: METODOLOGIA	39
3.1 OBJETIVO.....	39
3.2 PARTICIPANTES	39
3.3 INSTRUMENTOS	41
3.3 PROCEDIMENTOS	41
CAPÍTULO 4: ESTUDO EMPÍRICO	43
4.1 ANÁLISE DE DADOS.....	43
4.2 DISCUSSÃO CRÍTICA DOS RESULTADOS	52
CAPÍTULO 5: CONCLUSÕES E PERSPETIVAS DE TRABALHO FUTURO	55
5.1 PERSPETIVA HISTÓRICA	55
5.2 CORPO DE CONCLUSÕES	55
5.3 PERSPETIVAS DE INVESTIGAÇÃO E TRABALHO FUTURO	57
BIBLIOGRAFIA.....	61
APÊNDICES.....	65
ANEXO A: ENTREVISTAS	73
ANEXO B: TABELA PARTICIPANTES DO ESTUDO POR GRUPOS.....	102

Lista de Figuras

Figura 1: Luigi Russolo “Intonarumori” 1914	Fonte: (http://www.medienkunstnetz.de/works/intonarumori/images/1).....	12
Figura2: Christian Wolff, Earle Brown, John Cage, and Morton Feldman, Capitol Records Studio, New York City, ca. (1962)	(fonte: http://library.buffalo.edu/music/exhibits/june/).....	15
Figura3: <i>Variations V</i> , a piece by John Cage	Fonte: (http://www.thewire.co.uk/news/26392/john-cage_s-variationsv-released-on-dvd).....	18
Figura4: Kraftwerk are at Tate Modern until February 14	Fonte: (http://www.gq-magazine.co.uk/entertainment/articles/2013-02/13/kraftwerk-trans-europe-express-tate-modern-review).....	21

Lista de Tabelas

Tabela 1. Participantes do estudo por grupos.....	102
--	-----

Capítulo 1: Introdução

O objectivo desta dissertação prende-se com a intenção de compreender os modelos de produção dos festivais que tenham como temática a *arte experimental* e que alberguem na sua programação espetáculos de música experimental.

Inserida no âmbito das indústrias criativas, esta dissertação propõe-se lançar uma reflexão sobre esta tipologia de festival procurando compreender as motivações dos programadores, a forma como procuram e gerem os diversos recursos, assim como a razão da persistência e descontinuidade de alguns desses festivais.

Em 2014, realizaram-se no território português mais de 100 eventos sob a forma de festivais¹, sendo que apenas sete programaram este género de música e unicamente dois contam com mais de 10 edições (MadeiraDig, Out.Fest).

Esta análise é orientada para a observação das ações e sinergias criadas pelos diversos agentes nacionais (produtores, programadores, artistas, lojistas e editores) com o objetivo de se compreender a atividade no seu todo e sobretudo que fatores poderão estar associados à aparente dificuldade de afirmação e consolidação de alguns casos de festivais, bem como à própria incapacidade de sobrevivência noutros casos.

Assim, neste âmbito consideramos como objecto de estudo deste trabalho, a criação, produção e promoção de festivais no âmbito restrito da música experimental.

1.1. Apresentação da Proposta de Trabalho

Na história da música experimental, é difícil indicar uma data e local específico para o seu aparecimento, contudo, existem dois momentos-chave que impulsionaram este novo modo de ouvir e de produzir música: o movimento Futurista do início do século XX através do ensaio “The Art Noise” (Russolo, 1913) e a peça 4’33 de John Cage (tópicos a ser aprofundados no Capítulo 2).

A forma como a música era idealizada (pura e limpa para o ouvido do homem) começa a ser desconstruída com a introdução de novas formas de produzir sons, de novos timbres e de

¹Blitz:<http://blitz.sapo.pt/portugal-com-mais-de-100-festivais-de-musica-em-2014=f92766#ixzz36DPyyEN>,
acedido a 20 maio 2015

novas formas de composição musical. Esta nova forma de composição deixará de se preocupar com o produto final, mas afunilará a sua atenção para o processo criativo e será neste contexto que o artista irá encontrar a sua identidade criativa. John Cage, apesar de ser associado à música *avant-garde*, introduzirá o termo “experimental music” nos anos 40, afim de se posicionar e explicar as suas concepções.

No decorrer do tempo com a chegada da era digital à composição e produção sonora encontrámos um florescimento considerável de novos artistas que encontram nas novas tecnologias (computadores, sistemas informáticos), novos modelos de criação e produção de som. A proliferação dos computadores em laptops pessoais, o aparecimento de *softwares* especializados no tratamento do som, a preços acessíveis ao consumidor mediano, proporcionou o aparecimento dos home-studio. Com isto, a música eletrónica estabelece-se definitivamente nos modos de consumo e fruição musical, fragmentando-se em diversos géneros e subgéneros. Nesta pluralidade de afirmações, surge de uma forma derivada, a área da música experimental electrónica que tem ganho algum protagonismo em festivais um pouco por todo o mundo e a que Portugal não foge à regra (casos do Semibreve, Olhares de Outono, Número, Sonic Scope, MadeiraDig e EME).

Acompanhando a evolução da produção de música experimental nesta vertente mais electrónica (por oposição à produção acústica) há alguns eventos que se destacam a nível mundial pelo seu volume e impacto junto das audiências. Destes eventos dedicados à arte experimental electrónica com especial incidência na música, no contexto europeu, considerando a sua longevidade e sucesso, destacam-se o Ars Electronica (Áustria, 1979), Transmediale (Alemanha, 1988) e o Sónar (Espanha, 1994). No continente americano destacam-se o Mutek (Canadá, 2000) e o Decibel (EUA, 2003).

Em Portugal, o espírito da música experimental começa a ser introduzido de uma forma sustentada nos *Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea* (1977), de forma tangencial nos *Encontros ACARTE* (1987) e posteriormente através da criação da *Bolsa Ernesto de Sousa*² (1992). Só no final dos anos 90 aparecem os primeiros festivais dedicados à música experimental: *Co-Lab* (Porto), *Ó da Guarda-Festival de Novas Músicas* (Guarda), *Número* (Lisboa) e *EME*³ (Setúbal, Palmela, Lisboa, Porto). Atualmente nenhum destes festivais continua ativo.

² Bolsa Ernesto de Sousa: www.ernestodesousa.com/?cat=3

³ EME Festival: www.emefestival.org

No ano de 2015, realizaram-se no nosso país sete eventos dedicados a esta mesma temática sendo eles: *Sonic Scope*⁴ (Lisboa), *Madeiradig*⁵ (Calheta, Madeira), *Out.Fest*⁶ (Barreiro), *Rescaldo*⁷ (Lisboa), *Jardins Efêmeros*⁸ (Viseu), *Semibreve*⁹ (Braga), *Electrolegos*¹⁰ (Lagos). Neste âmbito, interessa-nos perceber o contexto criativo, produtivo e promocional destes eventos a fim de os poder caracterizar a nível de estrutura organizacional e perceber que factores económicos, sociais e artísticos motivam a sua existência. Importará também compreender que problemas se colocam à sobrevivência, como já foi referido anteriormente.

Ao nível académico, em Portugal, verifica-se uma ausência considerável de informação relativamente a esta área de estudo (festivais experimentais com incidência na música).

A pouca informação que foi possível consultar, reduz-se a dois documentos: uma dissertação de mestrado da autoria de Pedro Filipe, e uma tese de doutoramento do artista e programador cultural Vítor Joaquim. Existem ainda textos escritos por Rui Eduardo Paes, jornalista, crítico de música e ensaísta, que ao longo dos últimos anos tem redigido sobre a temática da música experimental no seu blog pessoal¹¹. Relativamente à informação disponível sobre eventos, anteriores ao ano 2000, encontram-se apenas disponíveis alguns artigos relativos aos *Encontros ACARTE* e aos *Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea*, contrapondo a inexistência de informação sobre os festivais experimentais realizados a partir do final dos anos noventa, com excepção para o festival EME. Ao nível internacional, é de realçar que a informação produzida é realizada maioritariamente por artistas experimentais sobre a forma de teses, artigos, livros e vídeos.

A realização desta dissertação assenta em duas razões. Uma das motivações inerentes à escolha da temática da música experimental como objeto de investigação justifica-se pelo facto de ser um tema desconhecido para a discente, assim como para a maior parte do público em geral, apesar de, no ensino secundário, a mesma ter frequentado uma escola artística (*Balletteatro Escola Profissional*) onde a interação com músicos experimentais era assídua nos trabalhos artísticos desenvolvidos. A segunda motivação de trabalhar a música experimental

⁴ Sonic Scope Festival: <http://www.facebook.com/pages/Sonic-Scope-Festival/126363537412682>

⁵ Madeiradig: digitalinberlin.eu

⁶ Out.Fest : <http://www.outfest.pt>

⁷ Rescaldo: festival-rescaldo.info

⁸ Jardins Efêmeros: jardinefemeros.pt

⁹ Semibreve: <http://www.festivalsemibreve.com>

¹⁰ Electrolegos: electrolegos.weebly.com

¹¹ Rui Eduardo Paes: rep.no.sapo.pt/

no contexto analítico da produção de festivais é inerente ao seu background académico, licenciatura em produção teatral, e ao seu gosto pela produção e planeamento de eventos de carácter artístico, sector que pretende integrar ao nível profissional. Paralelamente a estes factos, verificou-se que a investigação que a discente se propõe a realizar ainda não tinha sido efectuada ao nível académico, o que impulsionou ainda mais a vontade de proceder à realização da mesma.

1.2. A Música Experimental e a Produção de Festivais em Portugal

Breve contextualização da música experimental

Apresentar uma definição do conceito de música experimental pode ser um pouco difícil e perigoso (ao nível de exemplificar/explicar num conjunto de palavras ou conceitos-chave), devido ao território onde a mesma atua (com constante mutações e aparecimento de novos conceitos). Para uma melhor compreensão da música experimental e do seu conceito, averiguámos os dois grandes impulsionadores deste modelo de produção, Luigi Russolo e John Cage.

Luigi Russolo defende que os sons musicais se tornaram muito familiares acabando por perder o seu poder de surpresa. Defensor da ideia de acabar com todas as barreiras do restrito círculo criado em torno do “pure sound” e de introduzir uma variedade infinita de sons:

“(...) on the other hand, musical sound is too limited in its qualitative variety of tones. The most complex orchestras boil down to four or five types of instrument, varying in timber: instruments played by bow or plucking, by blowing into metal or wood, and by percussion. And so modern music goes round in this small circle, struggling in vain to create new ranges of tones. This limited circle of pure sounds must be broken, and the infinite variety of “noise-sound conquered (Russolo, 1913).

Como referido anteriormente, Cage introduz o termo “experimental music” para explicar melhor o seu processo de criação. O uso deste termo está relacionado com as preocupações do autor relativamente ao início dos processos musicais, cujo resultado é desconhecido e indeterminado contrapondo os valores inerentes a uma produção fixa onde o resultado de uma composição possa ser predeterminada (Nyman, 1999). Cage observa no seu livro *Silence: Lectures and Writings*, o propósito do conceito música experimental: “*Then what is the purpose of this “experimental” music? No purposes. Sounds.*”, afirmando ainda que “*Everything we do is Music*” (Cage, 2011). Segundo esta perspectiva, é possível afirmar que a música experimental não pode ser considerada um género musical, mas sim um fenómeno (onde por vezes os processos são mais importante do que o resultado final).

Questionado sobre o seu parecer em 1958, sobre a música experimental, Christian Wolff, responde:

one finds a concern for a kind of objectivity, almost anonymity – sound come into its own. The “music” is a resultant existing simply in the sounds we hear, given no impulse by expression of self or personality. Its is indifferent in motive, originating in no psychology nor in dramatic intention, nor in literary or pictorial purposes. For at least some of these composer, then, the final intention is to be free of artistry and taste. But this need not make their work “abstract”, for nothing, in the end is denied. It is simply that personal expression, drama, psychology, and the like are not part of the composer’s initial calculation: they are at best gratuitous (Wolff, 1958; citado por Nyman, 1999).

Uma das questões colocadas aos participantes deste estudo prendia-se com a sua definição de música experimental. Apercebemo-nos que as suas respostas foram bastante distintas e pessoais conforme a sua percepção do conceito. Por entre uma pluralidade de conceitos fornecidos pelos participantes, podemos inferir que a música experimental é caracterizada pela sua natureza inovadora na abordagem de novas fórmulas musicais criando novos espaços e linguagens artísticas, partindo da exploração de conceitos, processos e práticas não convencionais. Em suma a música experimental expande e reformula a conceção tradicional da criação musical, tornando a música e o som os principais focos estéticos sem a necessidade de responder a modelos. Torna-se difícil classificar este termo num conceito-chave ou inseri-lo numa estética, sendo mais justo para o artista posicionar-se consoante o seu modelo de criação e produção da obra.

Produção de música experimental em festivais

Os festivais são um fenómeno crescente ao longo dos anos pelo facto de alcançarem um impacto considerável junto dos públicos e por conseguirem produzir valor económico consideravelmente relevante para as localidades e/ou país onde se realizam. Podemos caracterizar os festivais em megaeventos ou pequenos festivais comunitários com motivações culturais, sociais ou económicas, servindo como atração turística (Small, 2007). O autor Donald Getz (2007) define os festivais como eventos temporais, com um começo e um fim, que ocorre apenas uma vez sendo impossível a sua replicação. Os eventos possuem uma

expressão territorial, sendo confinados a um espaço que pode ser aberto, fechado (salas de espetáculos) ou em diferentes espaços.

No panorama dos festivais de arte experimental com incidência na música é perceptível uma diversificação a nível da programação realizada. Cada festival opta por programar uma ou múltiplas combinações das variações possíveis existentes no género experimental. As opções podem oscilar entre a vertente intensa e ruidosa (corrente noise) ou extremamente baixa (corrente near silence), idiomática ou não idiomática, tonal ou atonal, electrónica ou acústica, improvisada ou composta, tocada individualmente ou a solo, mais abstracta, mista e com uma tónica que incide entre imagem e som. Os festivais são encarados como uma forma de difusão do trabalho dos artistas, sendo as suas performance meios de comunicação e de apresentação da obra. Num enquadramento geral, consideramos uma performance: *“uma circunstância triangular de partilha de um espaço público em que o performer enfrenta uma audiência, e, em função da sua relação com a obra, com o espaço e com o público, estabelece um momentum criativo singular, não susceptível de ser repetido por outra pessoa da mesma forma”* (Joaquim, 2014, p.45).

Os modelos de criação e produção dos músicos experimentais são abrangentes e diversificados devido aos instrumentos utilizados e à sua relação com os mesmos. Vítor Joaquim, músico electrónico experimental, na sua tese de doutoramento, categoriza estes novos modelos de criação dos artistas experimentais electrónicos como *modelo-não-modelo*, devido à sua particularidade, tornando cada caso (método de criação) num só (Joaquim, 2014). Esta unicidade transforma *“o autor enquanto produtor de si mesmo e da (sua) forma de fazer arte”* como refere o autor Walter Benjamim, no seu livro *“Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política”* (Benjamim, 1992) relativamente ao posicionamento do autor contemporâneo face à sua obra. Na generalidade, as performances dos artistas experimentais são caracterizadas pela singularidade inerente ao seu posicionamento em palco e à forma como estes interagem com o seu instrumento criando uma atmosfera própria em cada espetáculo. Músicos experimentais com Francisco Lopéz, Pita, ou Mark Fell realizam as suas performances sem qualquer tipo de estímulo visual e gestual, afunilando a atenção do público para o som. Contudo, artistas como Serji Jordá preocupam-se em encontrar soluções que aproximem o público da *performance*, desenvolvendo instrumentos ricos em informação visual ao nível da gestualidade e da informação visual (Joaquim, 2014).

Em suma, as performances de artistas experimentais diferenciam-se entre si, consoante a intenção do artista. Isto cria nos promotores de salas e programadores reticências relativamente à realização e programação de espetáculos desta natureza, por se tratar de uma

atividade musical complexa, onde o som se afirma como elemento principal, podendo não haver qualquer produção de informação visual suscetível de impressionar o espectador de forma a criar entretenimento.

Paralelamente a este tipo de criação electrónica encontramos por exemplo as performances singulares de músicos acústicos como Carlos Zíngaro (violino), Emidio Buchinho (guitarra eléctrica) ou José Ernesto (violino), que embora toquem instrumentos populares, optam ainda assim por criar rupturas na forma como os tocam e como se apresentam a público, contrariando a forma tradicional como estes instrumentos são vistos e ouvidos habitualmente.

Estas rupturas de maneiras de criar música ganham exposição gradual e diversificada em festivais que vão sendo desenhados em função dos gostos dos seus programadores e que a pouco vão ganhando novos públicos.

1.3. Objectivos e Limitações do Projeto de Investigação

Objectivos

Os objectivos inerentes ao projeto de investigação relacionam-se com (i) compreender as dinâmicas de criação, produção e promoção de festivais no âmbito da música experimental; (ii) conhecer os diversos modelos de financiamento e as interações produzidas; (iii) perceber a razão da descontinuidade de alguns destes festivais.

Limitações

Foi perceptível ao longo desta dissertação, que a produção dos festivais de música experimental, no contexto nacional, é realizada por indivíduos (agentes criativos relacionados com arte e música experimental) que se interessam em produzir acontecimentos que escoem a produção artística realizada mas que não possuem na sua formação uma dimensão próxima da gestão profissional. As limitações sentidas ao longo da investigação relacionaram-se, essencialmente, com a falta de informação relativa aos festivais de música experimental em Portugal e com a indisponibilidade e sucessivos atrasos na resposta ao questionário por parte de alguns dos agentes envolvidos.

1.4. Estrutura – Organização e Temas Abordados no Presente Relatório

O presente relatório é constituído por cinco capítulos.

Apresentamos no Capítulo 1 uma breve introdução ao objeto de estudo seguindo-se a apresentação da proposta de trabalho, onde é exposto um resumo geral do trabalho que se desenvolveu, assim como as suas motivações. Ainda neste capítulo é apresentada uma contextualização sobre a música experimental e a produção de música experimental em festivais. O capítulo é concluído com a indicação dos objectivos e limitações da dissertação.

No capítulo 2, relativo à revisão do estado da arte, descrevemos um breve traçado histórico que se liga com o aparecimento da música experimental no século passado, invocando alguns autores e criadores que nos parecem relevantes. Tratamos ainda de contextualizar e indicar que factores contribuíram para a afirmação e consolidação da música experimental. O capítulo é concluído com uma reflexão prévia sobre o aparecimento dos modelos de festivais como difusores de artistas, modelos de criação e informação produzida, seguindo-se uma apresentação das atividades correlacionadas com a criação no panorama internacional e nacional.

No capítulo 3 é apresentada a metodologia aplicada no trabalho, identificando o seu objectivo, participantes e métodos (instrumentos e procedimentos) utilizados para a obtenção de dados.

No capítulo 4, começamos por apresentar os resultados obtidos a partir dos questionários enviados online, dirigidos a pessoas diretamente envolvidas na produção, programação e divulgação de atividades relacionadas com a música experimental em geral. Segue-se a discussão dos resultados apresentados. No capítulo 5, tratamos de elaborar as conclusões decorrentes da análise realizada. Por último e a terminar, dissertamos sobre trabalhos futuros que nos parecem pertinentes de seguir.

Capítulo 2 : Enquadramento - Música Experimental

2.1 Aparecimento do Movimento Experimental (Contexto Internacional)

Russolo e Cage: Pioneiros da Experimentação Musical

O final do século XIX, início do século XX, foi marcado pelas inovações em todos os domínios da criação artística que deram origem a inúmeras correntes ideológicas e artísticas que alteraram profundamente o quadro político-social da época. A intenção era clara por partes destes artistas, tratava-se de inovar radicalmente os conceitos da estética vigente.

Impulsionado pelo Futurismo¹² e pelos avanços tecnológicos que se faziam sentir no início do século XX, Luigi Russolo (1885-1947), artista sonoro e pintor, propôs uma nova forma de compor, produzir e fruir música a partir de fontes sonoras até então consideradas estranhas à criação. Inspirado numa performance orquestral, a que assistiu em 1913 no Teatro Costanzi (Teatro Dell'Opera Di Roma), escreve o manifesto “L'Arte dei Rumori” (A Arte do Ruído) documento que questionava os limites da criação e valorizava o desenvolvimento tecnológico e industrial.

Para o compositor sonoro, o som não tinha de derivar de um instrumento para incorporar uma criação sonora. O ruído assumia um significado duplo de origem natural e mecânico, criando discrepância no que era entendido como “*pure sound*”. Esta integração total de todos os ruídos passíveis de serem entendidos como música, introduziu uma variedade infinita de sons, com o intuito de preencher todas as sensações acústicas que o ouvido humano é capaz de captar e a que está habituado sem nunca dar a devida atenção.

Let's walk together through a great modern capital, with the ear more attentive than the eye, and we will vary the pleasures of our sensibilities by distinguishing among the gurglings of water, air and gas inside metallic pipes, the rumblings and rattlings of engines breathing with obvious animal spirits, the rising and falling of pistons, the stridency of mechanical saws, the loud jumping of trolleys on their rails, the snapping of whips, the whipping of flags (Russolo, 1913).

¹² Futurismo – movimento artístico e literário que nasceu no início do século XX.

A fim de aplicar os seus conceitos para as composições sonoras, Russolo e Ugo Piatti (1888-1953) criam um conjunto de instrumentos de ruído, a que chamaram *Intonarumori* (1913) com o propósito de realizar esta nova visão de criação. O intuito era produzir uma orquestra de instrumentos totalmente mecanizada que podia ser sintonizada e manipulada de maneira a recriar os sons provenientes de máquinas, automóveis e qualquer outra inovação industrial. Até à data, *Intonarumori* era diferente de tudo o que até então tinha sido construído e projetado, tornando-se um instrumento vanguardista.

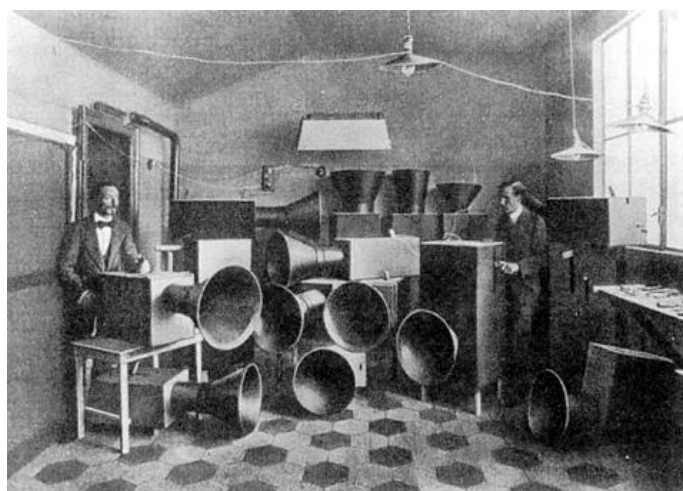


Figura 1: Luigi Russolo “*Intonarumori*” 1914

Fonte: (<http://www.medienkunstnetz.de/works/intonarumori/images/1>)¹³

A integração do ruído na paleta dos sons tradicionais, tornou-se numa escolha estética na composição e marcou uma nova fase (e uma ruptura intelectual) na música do século XX. Segundo Cascone, “*this was probably the first time in history that sound artists shifted their focus from the foreground of musical notes to the background of incidental sound*” (Cascone, 2000). Russolo criou espaço para o aparecimento de um novo modelo de produção musical, baseado numa natureza exploratória, concebendo uma nova forma de comunicação, ou seja, uma nova linguagem artística, “*Music is similar to language*” (Adorno, 1933).

Apesar da relevância e carácter inovador do trabalho de Luigi Russolo para a sua época, este só terá impacto e notoriedade através de outros artistas, que serão influenciados pelo seu manifesto e pela sua ideia visionária de trazer para primeiro plano os sons do quotidiano e do ambiente que nos rodeia. As ideias e palavras de Russolo ressalvam a importância de

¹³(acedido em 23 Maio 2015)

desenvolver uma nova dimensão criativa que não se restringisse apenas à composição tradicional. Diversos artistas viram em *L'Arte dei Rumori* uma forte fonte de influência e inspiração em diversas áreas estéticas.

John Cage, figura charneira na composição musical do século XX, alertado para a necessidade de não restringir a composição ao domínio exclusivo dos instrumentos tradicionais, desenvolve o seu trabalho sobre o que pode ou não ser considerado música, desde ruídos ao silêncio.

É atribuída a Cage a primeira composição musical ao vivo na história da música electrónica, *Imaginary Landscape No.1* (1939), composta por:

“two microphones, one to amplify the two "regular" percussion instruments (a large Chinese cymbal and a piano played in an unorthodox manner by sweeping the bass strings with a gong beater, or by muting the strings with the palm of the hand while playing the keyboard). The other microphone picks up the sounds of the primitive electronic "instruments" - recordings of constant frequencies which are test recordings used in acoustic research and radio stations. These are played on variable speed record turntables. The notation Cage adopted indicates rhythm (realized by lowering and raising the needle on to the record) and the places where speed changes are to be made” (Nyman, 1999).

A música tradicional europeia era regida e articulada através do *pitch* e da harmonia para definir as partes estruturais da composição como um todo. Para Cage, este era apenas um método que não fornecia qualquer estrutura. A fim de criar uma linguagem musical que se adaptasse à sua ideia, apresenta um novo contexto, em 1949, onde descarta a harmonia tonal e principia as suas composições no ritmo e na duração da performance: *“Cage had discovered the simplest and most direct way of letting music develop more according to the logic of sound, unhampered by any (un-sonic) pseudo-logic and methodology strictures. If music was to be a language at all, it would henceforward be a language of a statement” (Nyman, 1999).*

A sua metodologia de trabalho tinha como pressuposto que o compositor desenvolvesse processos de composição musical. Os processos musicais nos compositores experimentais podiam variar do mínimo de organização para o mínimo de arbitrariedade propondo uma relação diferente entre o acaso e a escolha (Nyman, 1999). Este método de compor removia a mínima intenção de controlo ou escolha pessoal sobre o resultado musical, ou seja, libertava a criação em direcções inesperadas, afastando-a dos lugares-comuns, desbloqueando a angústia.

Cage adota como regra procedimentos de indeterminação (acaso), usando por base o livro ancestral chinês *I Ching*, método que determinava a estrutura da composição musical através da escolha de sequências de números. Será a partir deste momento que Cage introduz no seu discurso o termo “experimental music” como forma de explicar o seu método de criação, afastando-se da associação à música avant-guard. (Nyman, 1999).

Inspirado pelo trabalho do pintor Robert Rauschenberg (1925-2008), Cage questiona a relação entre o silêncio e a música. O pintor dadaísta Rauschenberg realizou uma tela totalmente branca onde procurava que o espectador, perante a ausência de cores e formas, dirigisse a sua atenção para o mais básico que se podia encontrar na tela. Mediante a contemplação desta obra, há uma tomada de consciência de que a noção de música pode ser renovada ao efetuar um paralelismo entre o branco (que pode albergar todas as cores) e o silêncio (que pode conter todos os sons). A sua intenção de escrever uma peça silenciosa será reforçada aquando da visita à câmara anecoica da Universidade de Harvard, onde Cage constata que o silêncio, na sua forma mais pura, é impossível de ser experimentado pelo humano: “*His experience in an anechoic chamber at Harvard University prior to composing 4'33" shattered the belief that silence was obtainable and revealed that the state of “nothing” was a condition filled with everything we filtered out*” (Cascone, 2000).

Em 1952, passados 4 anos desde a primeira intenção de escrever uma peça silenciosa, Cage apresenta, no dia 29 de Agosto, no Maverick Concert Hall, Woodstock em Nova York a peça 4'33". A performance foi executada por David Tudor (assistente e amigo de Cage) que se sentou em frente ao piano, fechou a tampa do piano, como sinal de começo da peça e voltou a abri-la no final da mesma. A peça teve a duração de quatro minutos e trinta e três segundos, dividida por três partes (I TACET; II TACET; III TACET) correspondentes aos 33" segundos, 2'40 e 1'20. Tacet é a palavra usada na música ocidental para lembrar ao artista para manter o silêncio durante a performance (Nyman, 1999). A peça foi escrita para ser executada em qualquer instrumento, ou conjunto de instrumento, como referencia Cage nas suas notações, não definindo a duração de tempo. Esta obra acompanha também a filosofia de trabalho de Cage ao considerar que todos os sons que nos rodeiam podem ser apreciados como música. A forte conceção por detrás da obra, assim como a relevância das anotações deixadas pelo compositor para os executantes, levou a que a peça seja, ainda hoje, considerada uma obra avant-garde, que trouxe uma nova cotação à música do século XX. O impacto desta obra tornou-a imortal sendo adaptada aos dias de hoje, através de uma aplicação para *smartphones*, disponível no site oficial de John Cage.

Os anos 50 ficam marcados, para Cage, não só pela apresentação da sua peça silenciosa, mas também pelo início do projeto “Music for Magnetic Tape” (1951) ao qual se juntou Earle Brown (1926-), Morton Feldman (1926-1987), Christian Wolff (1934-) e David Tudor, com o intuito de explorarem o uso da fita magnética.



Figura 2: Chistian Wolff, Earle Brown, John Cage, And Morton Feldman (1962)

Fonte: (<http://library.buffalo.edu/music/exhibits/june/>¹⁴)

Cage irá criar uma série de composições musicais, fruto da sua investigação na área da fita magnética e da influência dos seus companheiros.

Em *Music of Changes* (1951) Cage o som com uma única totalidade, extraindo do piano o material sonoro. Este era composto consoante as respostas obtidas pelo método *I Ching*, disposto segundo o modelo gráfico musical de Morton Feldman: “*Music of Change is based on the same square root principle as Cages early work, but this is expressed not in space, the speed of travel through which is unpredictable. Since the shape of the piece is determined by the changing tempo indications the player must first estimate the length of each line or each page in seconds, and follow the graphic spacing of the score*” (Nyman, 1999). Em *Water Music* (1952), Cage reintroduz sons que eram considerados banais do ponto de vista musical. Propõe uma liberdade de interação entre o intérprete e os objetos indicando apenas a duração (como orientação) de que o artista dispõe para explorar o objecto. Os objetos explorados eram escolhidos pelos intérpretes de maneira a interagir com o processo de composição, criando uma ligação entre a obra e o intérprete.

¹⁴ (acedido em 23 Junho 2015)

Mais tarde, em 1960, Cage apresenta uma reinvenção da obra *Water Walk* num programa televisivo. O conceito da performance consistia na exploração da produção de sons do quotidiano. Para tal, Cage usou objetos do dia-a-dia (um jarro de água, uma garrafa de vinho, uma banheira, um gravador, um vaso de rosas, gelo, água, um piano, entre outros). Durante a performance, o artista percorria os instrumentos, manipulando-os, tendo como única orientação um relógio que cronometrava o tempo. No vídeo que é possível observar em diversos canais no Canal Youtube¹⁵, Cage é questionado sobre se os sons que produz durante a performance podem ser considerados como música, ao que este responde: *“I consider music the production of sounds, and since in the piece you go hear I produce sounds, I will call music”* (Cage, 1960). Na altura, este trabalho levantou sérias questões sobre o que se podia considerar ou não música.

As performances ao vivo de música electrónica (música composta por meios electrónicos) começam a ser uma realidade, nos finais dos anos 40 e inícios dos anos 50, devido à evolução tecnológica na área do áudio (microfones) e à disponibilidade comercial de gravadores nos anos 50. Os primeiros concertos de *musique concrète* e outros tipos de composição chegavam ao público através de altifalantes que reproduziam fitas magnéticas tocadas em gravadores de bobines. Contudo, alguns compositores iriam reconhecer que este tipo de performance limitava a relação entre música e plateia, tornando-a mecânica, e começam-se a preparar formas de trazer o elemento humano para a performance.

Cage irá influenciar todas as áreas artísticas do seu tempo, tendo o privilégio de partilhar a sua visão não só na área da música, mas também irá ter impacto na área da dança ao trabalhar e produzir para a companhia de dança de Merce Cunningham. Será durante o tempo de parceria com Cunningham que Cage se irá aperceber da importância do elemento humano na performance.

I was at a concert of electronic music in Cologne and I noticed that even though it was the most recent electronic music, the audience was all falling asleep. No matter how interesting the music was, the audience couldn't stay awake. That was because the music was coming out of loudspeakers. Then, in 1958—the Town Hall program of mine—we were rehearsing the Williams Mix, which is not an uninteresting piece, and the piano tuner came in to tune the piano. Everyone's

¹⁵ Youtube: www.youtube.com

attention went away from the Williams Mix to the piano tuner because he was live (Holmes, 2002).

Juntamente com David Tudor desviariam a sua atenção da produção acústica para a música eletroacústica introduzindo pré-gravações de música em altifalantes. O interesse crescente em criar um som que cativasse levou Cage e Tudor a utilizar microfones com intuitos diferentes. Dessas experiências conseguiriam mover o som em torno do espaço e criaram a peça *Cartridge Music* (1960). Este seria um dos primeiros trabalhos de música electrónica concebida para uma performance ao vivo (Holmes, 2002).

Segundo Cage, a música e a dança estavam unificadas pelo tempo, tornando esta experiência gratificante para ambas as áreas artísticas. Cunningham via na música experimental um complemento natural para a sua coreografia. A sua não intencionalidade e despreocupação com o resultado final agradavam-lhe. Uma das formas de parceria resultava da junção dos trabalhos de som e dança, realizados separadamente e unidos apenas no dia da atuação. Cage viu na companhia de Cunningham um laboratório de experimentação para as performances ao vivo da música experimental e talvez uma das razões pela qual nunca deixaram de colaborar.

Em 1958, Cage começa a escrever o primeiro de uma série de *Variations (I-VIII)*, peça escrita que servia para um número ilimitado de instrumentos. A peça tinha como natureza a improvisação ao requerer do artista decisões rápidas e que se integrassem nos limites de estrutura deixados pelo autor. Este era um método recorrente na altura usado por compositores como Cage, Earle Brown, e Christian Wolff (Holmes, 2002). Das oito peças escritas por Cage, destaca-se *Variations V* (1965) por colocar no mesmo palco, bailarinos, projetores de vídeo e imagens e músicas a tocar ao vivo. A peça consistia na ideia de sons que se desencadeavam electricamente com o movimento dos bailarinos em palco através de equipamentos electrónicos e de músicos que os controlavam e misturavam. O palco dispunha ainda de telas onde o artista Nam June Paik (1932-2006) exibiu imagens de vídeo e o cineasta Stan Vanderbeek (1927-1984) apresentou um filme experimental. A peça continha observações que determinavam os recursos (imagens do filme), métodos de geração de som (bailarinos a interagirem com o som) e atitudes composicionais (irrelevância). Esta obra reflete o método de trabalho adotado por Cage nos anos 50 e 60 onde especifica os processos, congratulando-se na flexibilidade atribuída na sua realização. *Variations V* será, por certo, um dos mais complexos espetáculos de multimédia daquela época. (Holmes, 2002)



Figura 3: *Variations V*, a piece by John Cage Fonte: (http://www.thewire.co.uk/news/26392/john-cage_s-variationsv-released-on-dvd¹⁶)

Cage e a sua percepção sobre o que pode ser entendido como música, revolucionaram a maneira como a ouvimos e a compreensão que temos hoje dos modelos de produção da mesma. Cage limitou-se a ver a música de uma forma natural, ou apenas, como afirma Walter Benjamim no texto *Autor enquanto Produtor* : “um autor que viva no seu tempo instruído deverá tomar consciência do seu contexto e comportar-se em concordância com os seus anseios mais profundos, revolucionando as formas de fazer, refletindo “de uma maneira verdadeiramente revolucionária sobre o trabalho, a sua relação com os meios de produção, ou sobre a sua técnica” (Benjamin, 1992, p.143). Cage alterou formas de compor música e criou processos, tirando proveito da evolução tecnológica sentida no século XX sem nunca perder o bom senso ou o lado revolucionário que tanto o caracteriza. Ele mesmo escreve na sua "*An Autobiographical Statement*" disponível no seu site:

We are living in a period in which many people have changed their mind about what the use of music is or could be for them. Something that doesn't speak or talk like a human being, that doesn't know its definition in the dictionary or its theory in the schools, that expresses itself simply by the fact of its vibrations. People paying attention to vibratory activity, not in reaction to a fixed ideal performance, but each time attentively to how it happens to be this time, not necessarily two times the same. A music that transports the listener to the moment where he is (Cage, 1990).

¹⁶ (acedido 1 Junho 2015)

Afirmação e Consolidação da Experimentação Musical

A segunda metade do século XX, desencadeou uma disrupção entre os paradigmas da música tradicional (modelos de produção) e as novas tecnologias. Os hábitos culturais principalmente aqueles onde as artes operam foram revolucionados pelas novas tecnologias (Emmerson, 2000). O uso de sistemas electrónicos como forma de produzir e trabalhar o som já tinha sido experimentados e incorporados no trabalho de artistas como Cage, Schoenberg ou Varese, sendo que, a partir do seu reportório musical e do interesse pela continuação da exploração dos meios tecnológicos como modelos de criação surgiram subgéneros musicais, entre eles a música “*eletroacústica*”.

Relativamente a uma possível definição da música “*eletroacústica*”, Michele Irving descreve-a da seguinte forma: “*Although a precise definition of electroacoustic music is not possible, one definition sees it as music composed of sounds from the natural world that are represented electronically and presented over loud speakers.*” (Irving, 2006).

Em França, o compositor Pierre Schaeffer (1910-1995), desenvolve a produção *acusmática*, definida pela omissão da fonte do som, sendo apresentada ao público através de altifalantes. A produção do som era realizada em estúdios de gravação e a sua difusão nos concertos. Posteriormente, Schaeffer será responsável pelo desenvolvimento da *musique concrète*, uma evolução da produção *acusmática*. O autor Mac Weidenbaum, no seu artigo *Serial Port: Brief History of Laptop Music* indica que a “*musique concrète took recorded sound as the start, rather than the end, of the compositional process. Tape was cut and spliced, working with pure sound (a bird call, an overheard conversation, an orchestral performance) as an element of construction*” (Weidenbaum, 2006).

Paralelamente à natureza experimental da composição organizada da electroacústica, a improvisação afirmou-se também como um processo de criação experimental que acompanhou os criadores desde sempre. A partir dos anos 60, esta passou a ser uma forma de atuação em que o artista realiza a sua performance através da improvisação livre ou estruturada em tempo real. A improvisação como uma atitude de liberdade criativa estendeu-se também a outras áreas performativas. O artista Derek Bailey, foi um dos grande dinamizadores e impulsionadores desta atitude, que se encontra materializada no seu livro *Improvisation: Its nature and Practice in Music*:

Improvisers are, as a rule, musically gregarious, preferring to work with other musicians in any combinations from duo up to quite

inexplicably large ensembles. For most people improvisation, although a vehicle for self expression, is about playing with other people and some of the greatest opportunities provided by free improvisation are in the exploration of relationships between players. In this respect solo improvisation makes no sense at all. However, at some time or other, most improvisors investigate the possibility of playing solo. Historically, the earliest documentation of improvisation, almost the only documentation of improvisation, concerns solo playing (Bailey 1992: 105).

A utilização da improvisação como forma artística é partilhada por muitos artistas contemporâneos, entre eles, Carlos “Zingaro”, violinista português, que numa entrevista à revista *Contemporary Music Review* refere que a sua preferência no modelo de criação recai sobre o método livre. Questionado sobre qual a importância da improvisação no processo de novas ideias, respondeu: *“When working as a composer, improvising, experimenting is mostly a mean to an end. Sometimes, depending on results and on different approaches, some of the improvised material gets recorded as a “final result” with very few (or no) edits. As a musician/instrumentalist playing “live”, improvisation is almost always the end result”* (Contemporary Music Review, 2006).

Também o músico austríaco Christian Fennez refere que o seu processo de trabalho se baseia na improvisação: *“many pieces are the result of just improvising in the studio, you know, trying out things, then recording this, then finding parts with that”* (Schrock, 2010). Do seu depoimento perpassa um espírito de valorização da improvisação, da intuição e do prazer no processo de criar música.

No início da década de 70, a música eletrónica de cariz experimental torna-se subitamente popular com o grupo alemão Kraftwerk¹⁷, a par dos Tangerine Dream e do movimento de rock electrónico alemão. O krautrock alemão que surge também por esta altura, representado no seu esplendor pela discografia dos Can¹⁸, viria também a ser uma corrente que alimentaria as tendências experimentais na música que se começou a produzir a partir desta década. O interesse por novas linguagens e novos métodos de composição começa a ganhar cada vez mais seguidores e a música experimental electrónica estabelece-se definitivamente nos modos de consumo e fruição musical. Uma das grandes dificuldades sentidas residia no facto de o

¹⁷ Kraftwerk: www.kraftwerk.com

¹⁸ Can: <http://www.spoonrecords.com/>

equipamento ser consideravelmente caro, pelo que muitos dos compositores desenvolviam o seu trabalho em centros de pesquisa que patrocinavam o material necessário, assim como a construção de novos instrumentos de música (Cascone, 2002).

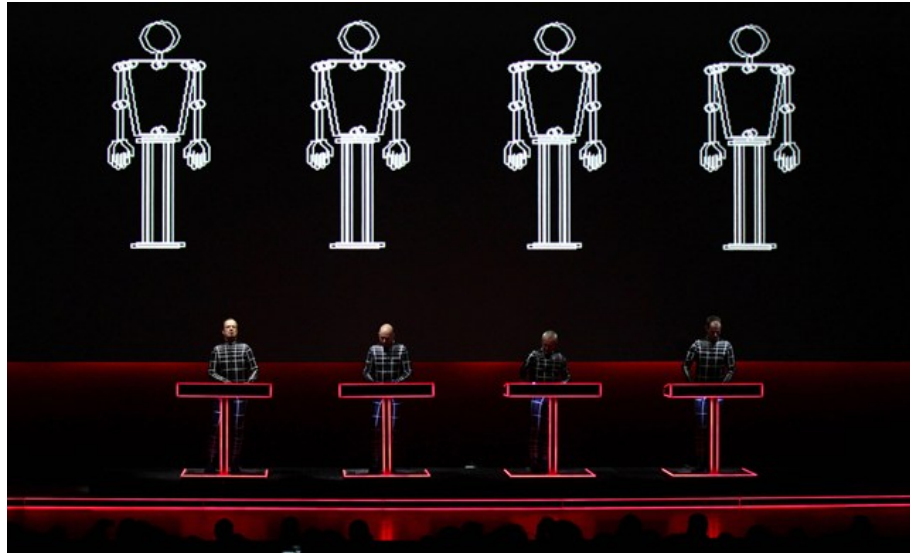


Figura 4: Kraftwerk Fonte: (<http://www.gq-magazine.co.uk/entertainment/articles/2013-02/13/kraftwerk-trans-europe-express-tate-modern-review>¹⁹)

Michael Nyman,²⁰ ciente da importância da música experimental para o desenvolvimento dos novos modelos de criação sonora, escreve em 1999 o livro *Experimental Music: Cage and Beyond*, com o intuito de abordar a perspectiva experimental a partir do conceito introduzido por Cage, e descrever o trabalho de outros compositores experimentais americanos, tornando-se numa das obras mais significativas para os entusiastas da música experimental.

Ao longo da década de 80, a música experimental recebeu inúmeros contributos artísticos e inovações tecnológicas direcionadas à produção e criação musical, ao mesmo tempo que se assistia a uma subida vertiginosa do mercado da indústria musical. Contudo, seria necessário chegarmos aos anos 90 para se assistir a mais uma forte guinada na forma de se produzir e de se criar música.

Os Anos 90 e Revolução Laptop: Um Novo Modelo de Produção

A afirmação e implantação do digital, na década de 90, trouxe consigo a disseminação do computador portátil. sistemas informáticos capazes de processar e de manipular o som

¹⁹ (acedido a 16 Agosto)

²⁰ Michael Nyman - www.michaelnyman.com

associados à popularização da internet como ferramenta de partilha que revolucionou o mercado da indústria musical vieram acelerar ainda mais o processo. O uso do laptop como ferramenta de trabalho, criou novas formas musicais, e novas formas de produzir música, desenvolvendo novos modelos de criação e estabelecendo a música electrónica experimental que se começou a enraizar-se na cultura popular e erudita, fragmentando-se em duas esferas perceptíveis de praticantes: o praticante moldado pela raiz eletroacústica e outro pela cultura DJ (Irving, 2006).

Os criadores experimentais utilizadores de laptop distanciam-se dos modelos tradicionais de produção musical devido ao estado de ambiguidade (Collins, 2006) que o laptop apresenta concentrando em si simultaneamente o controlo do processo de criação e a produção musical nos seus *home-studio* (Cascone, 2000). Todos os géneros musicais que surgiram da música experimental e do uso do laptop são uma afirmação da disrupção entre os modelos tradicionais e os novos modelos que vão surgindo, como afirma Simon Emmerson:

“Experimental electronica, laptop mix, glitch, noise art, lower case are well over a decade old, arriving with the ubiquitous computing power of the 1990s. The relationship of some of these with the ‘art’ tradition of electroacoustic music is not always an easy one and is at best ambiguous. The crossover and hybridisation which is often claimed is not usually mutual and some of it is unconscious” (Emmerson, 2007).

Gradualmente começam a ser criados contextos que permitem ao criador usufruir de todas as condições e meios para que a criação seja consumada, facilitando o aparecimento de artistas autodidatas. O uso do laptop como modelo de criação e produção de música proporcionou aos criadores a ausência do domínio do instrumento, por duas razões, como refere o artista Francisco López, no artigo “Against the Stage”: *(1) the disembodied electronic instrument of today (collections of variable electronic modules connected in all sorts of combinations, pieces of software, etc.) mutates constantly, (2) the access to each one of its mutations by sound creators (that is, anyone willing to be such a thing) is virtually instantaneous” (López, 2004).*

Os criadores encontraram nos laptop novas ferramentas de criação e produção da música electrónica, usufruindo da internet como meio de difusão, tornando a produção criativa e os meios de distribuição indissociáveis (Cascone, 2000). Novamente os artistas são impulsionados pelas capacidades técnicas dos computadores e dos seus conteúdos,

fomentando o desejo da experimentação desta tecnologia e de extrair sons através da sua manipulação.

A estética *glitch*, aparece como um dos resultados da interação entre modelos analógicos e digitais na manipulação do som, apropriando-se do seu potencial criativo. Do ponto de vista teórico, o termo *glitch* associa-se ao resultado acidental ligado ao uso de equipamentos tecnológicos (erro, avaria, etc.), mas, num contexto criativo e tecnológico, obtém significados opostos (Manon & Temkim, 2011 citado por Joaquim, 2014). No artigo “*The Aesthetics of Failure: “Pós-Digital” Tendencies in Computer Music*”, Kim Cascone caracteriza a corrente artística *glitch* como um modelo de criação levado a cabo por artistas “pós-digital” que escapam ao domínio da academia. Neste modelo, as falhas são assumidas como parte final do processo e as ferramentas digitais tornam-se instrumentos de composição: “*The medium is no longer the message in glitch music: the tool has become the message*” (Cascone, 2000).

Em pleno século XXI, a música experimental continua em todos os seus subgéneros a progredir de forma a encontrar novos modelos de criação e de produção do som. Os criadores musicais mencionados ao longo do estado da arte concentraram a sua atenção no som, no processo criativo e nos modelos de produção como forma de se posicionarem na indústria musical. Foram também responsáveis por criar disrupção nos modelos até então vigentes, como forma de construir, e implementaram novas estéticas e modos de fruição na música. Na música experimental, o foco de muitos artistas prende-se nos processos de produção e não no resultado final (a obra). Sobre o posicionamento dos criadores contemporâneos Walter Benjamim vaticinava ao escrever:

“O seu trabalho nunca será apenas, o trabalho em produtos mas, permanentemente e simultâneo, o trabalho nos meios de produção. (...)os seus produtos terão de possuir uma função organizativa, paralela e anterior ao carácter da obra. (...) o importante não é saber que opiniões tem uma pessoa, mas sim saber que o homem emerge dessas opiniões. Afinal, sempre são muito importantes as opiniões, mas a melhor delas de nada servirá se não tiver nenhuma utilidade para aquele que a teve” (Benjamim, 1992, p.126).

Conclusão Prévia: A Proliferação de Produção e o Aparecimento de um Novo Modelo de Festivais

O século XX é caracterizado pela atitude de disrupção e experimentação nas artes. A música revoluciona-se e adapta-se às diversas inovações sentidas ao longo do século (económicas, políticas, sociais e tecnológicas). Os artistas descritos ao longo do estado da arte repensaram o posicionamento da música. A inovação tecnológica e a sua disseminação nos anos 80 e 90, trouxeram uma abundância de subgéneros musicais, novos modelos de produção e de criação musical. Já no início do século XXI, a internet e a sua expansão e desenvolvimento nos computadores pessoais alterou por completo a indústria da música, nas mais diversificadas formas. A mais acentuada foi a alteração da difusão musical. O processo de mudança do analógico e material (vinil, CD) para o digital (canais de difusão como o canal *Youtube* ou o serviço de música *Spotify*²¹) fizeram repensar toda uma indústria que se assumia como estabelecida.

A música experimental (da acústica à electrónica) nunca teve um impacto como o género musical rock ou pop, devido à sua conexão com uma cultura *underground*.

Considerando o impacto que a arte experimental teve na última metade do século passado, e atendendo à produção abundante de informação (obras e artistas), foi necessário criar formas de escoar e de apresentar as novas produções. Surgiram assim novos formatos de eventos (festivais, feiras), onde os artistas conseguiam expor as suas obras. Neste contexto, emergem os primeiros festivais de música experimental, como forma de difusão da música, oportunidades de apresentação de trabalhos, assim como ocasiões para troca de informação e discussão dos caminhos que a música estava a trilhar. As primeiras atuações ao vivo com o laptop acontecem em eventos dedicados à promoção e à difusão de arte de natureza experimental.

Surgem então eventos dedicados à arte experimental electrónica em que a música tem grande destaque. No contexto europeu, surge o Ars Electronica (Áustria, 1979), Transmediale (Alemanha, 1988), Sónar (Espanha, 1994), Unsound (Polónia, 2006), ao mesmo tempo que no continente americano encontramos o Mutek (Canadá, 2000) e o Decibel (EUA, 2003) só para citar alguns exemplos.

Os modelos de produção destes festivais são caracterizados pela qualidade de gestão profissional na sua realização. A programação é direcionada para a exposição do trabalho dos

²¹ Spotify: www.spotify.com

artistas com o intuito de comercialização da sua obra artística. Além da música, existe uma preocupação em programar conferências/debates sobre temas pertinentes (para a época), ateliers criativos, artist-talks, workshops para criativos com a interação de novas tecnologias (ex. Ars Electrónica), e surgem com alguma regularidade comissões criativas, em que são encomendadas aos artistas obras para serem apresentadas.

Estes festivais criaram ao longo dos anos uma identidade própria, que os caracteriza e torna singulares, criando uma marca. A importância das suas marcas e o seu prestígio faz com que alguns dos festivais (ex. Sónar, Mutek, Unsound) realizem no mesmo ano edições em diversos países. A actual página web do Unsound reporta 5 cidades como extensões da sua edição original em Cracóvia: Nova Iorque, Londres, Adelaide e Toronto. Outro factor importante na realização destes modelos de produção é a sua comunicação comercial e a sua relação com os *mídias* à escala internacional. Em todos os festivais assinalados encontramos comunicação social de todo o mundo a relatar o que se passa nestes eventos. A participação em grande número dos meios de comunicação acontece também pelo facto de os jornalistas saberem que potencialmente serão confrontados novos produtos tecnológicos, novas ideias e artistas que podem vir a revolucionar o mercado da música. Além disso, estes festivais são eventos com cariz de turismo cultural, trazendo às cidades onde se realizam milhares de espectadores, impulsionando a economia local (ex. Sónar), gerando simultaneamente valor cultural e económico (Dante, 2015)

Apesar do esforço dos produtores dos festivais experimentais na difusão da música electrónica experimental, esta continua ainda assim a ser apreciada por um núcleo relativamente restrito de espetadores quando comparada com outros géneros musicais. Contudo, é visível um crescente interesse por parte de académicos e artistas na discussão de novos métodos de composição que acompanham a evolução tecnológica, assim como o desejo de perceber e aprofundar novos formatos de performance transformadores da relação tradicional entre performer e espetador.

2.2 Casos de Sucesso no Panorama Internacional

Este subcapítulo pretende identificar e caracterizar alguns agentes envolvidos na difusão, promoção e divulgação da música experimental em contexto internacional que são aflorados com alguma regularidade ao longo da dissertação.

Dos muitos festivais que acontecem ou aconteceram nos últimos 50 anos, ao nível internacional, destacaremos quatro acontecimentos excepcionalmente relevantes e uma

editora em especial pelo seu papel de referência absoluta no domínio da edição experimental internacional. A relevância destes exemplos está directamente associada ao peso que atribuem à difusão, promoção e divulgação enquanto dimensões fundamentais na produção e gestão dos projetos. Aspecto que sabemos ser fundamental no impacto e na relevância da música experimental ao longo da sua história.

Festival Ars Electronica²²

O Ars Electronica teve a sua primeira edição no ano de 1979, na cidade de Linz, Áustria. O seu aparecimento relaciona-se com a revolução da era digital tornando-se pioneiro ao focar a sua produção no futuro da arte, sociedade e tecnologia. O festival sublinha o facto de: *“The ideas circulating here are innovative, radical, eccentric in the best sense of that term. They influence our everyday life—our lifestyle, our way of life, every single day”* (Ars Electronic, 2015a).

As primeiras edições aconteciam bianualmente com produções que se destacavam por serem multifacetadas e arrojadas, superando-se consequentemente. A partir do ano 1986, devido à importância do festival para o panorama das novas tecnologias, este começa a realizar-se anualmente e com a mesma filosofia. A programação do festival conta com a presença anual de artistas e investigadores de todo mundo que são convidados a participarem em debates sobre temas interdisciplinares, workshops, discursos e exposições.

Na sua 34^a edição, e ao contrário da primeira edição que contou apenas vinte artistas e cientistas, hoje estão presentes todas as figuras charneiras da tecnologia, assim como os mais ilustres artistas e cientistas. A importância que o festival obteve na comunidade internacional leva a que mais de 550 jornalistas estejam presentes a documentar o que ali se passa. O sucesso do festival também é partilhado pelos mais de 35.000 visitantes anuais, locais e estrangeiros, que o festival recebe anualmente.

O Ars Electronica afirma-se como um dos melhores e maiores festivais a nível de eventos de arte digital realizados na Europa, muito devido à sua multidisciplinariedade e reputação alcançada nas últimas décadas. Em 2015, o festival aconteceu na sua cidade natal, Linz, entre 3 e 7 de Setembro, tendo como tema de programação *POST CITY – Habitats for the 21st Century* (Ars Electronic, 2015b).

²² Festival Ars Electronica: www.aec.at/news

Transmediale- International Festival for Art and Digital Culture²³

Transmediale Festival é um evento de cultura e arte digital que se realizou pela primeira vez em 1988, na cidade de Berlim, Alemanha. As suas edições anuais têm como objetivo: “*All activities of transmediale aim at fostering a critical understanding of contemporary culture and politics as saturated by media technologies*”, destacando a reflexão e conexão entre arte, cultura e tecnologia (Transmediale, 2015). A programação do festival conta diversas exposições, conferências, projeções vídeo e performances ao vivo que se baseiam no tema escolhido para cada edição.

No ano de 1999, é criado o *CTM Festival*²⁴, dedicado à música experimental electrónica, digital e contemporânea. Este festival ocorre na mesma data e em cooperação com o Transmediale sendo organizado pela plataforma *DISK Berlin*²⁵ que tem como missão o apoio, promoção, produção e difusão da arte sonora experimental, música inovadora e artes visuais (CTM Festival, 2015).

A realização dos dois festivais no mesmo período de tempo, proporciona uma ocasião abrangente e relevante para a reflexão sobre a cultura digital. Estes são conhecidos por atrair artistas, produtores e agentes a fim de criar sinergias entre si.

Em 2015, a 16ª edição do *CTM Festival* teve como tema “*Un Tune*” e realizou-se em vários locais da cidade de Berlim, entre os dias 23 de Janeiro e 1 de Fevereiro, sendo completado pela 28ª edição do Transmediale como o tema “*Capture All*” entre os dias 28 de Janeiro e 1 de Fevereiro.

Sónar, International Festival of Advanced Music and New Media Art²⁶

Criado em 1994, o festival Sónar teve a sua primeira edição em Barcelona, Espanha, e define-se pela ligação entre a criatividade e a tecnologia. Com mais de 20 edições, este festival propõe ser um evento global, impondo-se como local de encontro entre diferentes disciplinas e comunidades criativas. Reúne artistas consagrados do panorama atual da música electrónica, assim como talentos emergentes de todas as áreas da produção musical e audiovisual.

A programação do Sónar conta com três dias de programação divididos entre três momentos: *Sónar de Dia* com performances e showcases, *Sónar +D*, onde se realiza a conferência

²³ Transmediale- International Festival for Art and Digital Culture: <http://transmediale.de/>

²⁴ CTM Festival: www.ctm-festival.de/news/

²⁵ DISK Berlin: www.diskberlin.de/about.html

²⁶ Sónar: sonar.es/en/2016

internacional sobre a transformação digital nas Indústrias Criativas como potencializador de talento, intercâmbio de conhecimento e oportunidades de negócio, *Sónar de Noche* apresenta os nomes mais relevantes do panorama musical internacional. Em 2002, o festival Sónar começou a sua internacionalização realizando mais de 50 edições em diversos pontos do planeta, desde Reiquejavique, a Bogotá, Buenos Aires ou a Estocolmo (Sónar, 2015).

O festival iniciou o ano 2015 nas capitais de Reiquejavique e Estocolmo, em Fevereiro, passando por Copenhaga no mês seguintes. Em Junho, o festival voltou à sua cidade berço, Barcelona, onde realizou a sua 22ª edição. Apresenta-se na América do sul no mês de Novembro, nas cidades de São Paulo, Bueno Aires, Bogotá e Santiago do Chile no mês de Dezembro, onde acabará a edição deste ano.

Mutek, Internacional Festival of Digital Creativity²⁷

Ao contrário dos festivais já referenciados, Mutek destaca-se por ser uma organização sem fins-lucrativos dedicada à difusão da criatividade digital no som, música, arte e audiovisuais. A intenção de criar uma plataforma que servisse de ligação entre artistas canadianos e público, resultou na primeira edição de Mutek sobre a forma de festival no ano de 2000, na cidade de Montreal, Canadá (Mutek, 2015).

O festival é um meio de difusão para os mais de 100 artistas e profissionais da indústria musical, convidados a interagir nos cinco dias do evento. A programação do Mutek, destaca-se ao longo dos anos pela sua diversificação, interesse pela criatividade digital e apoio à inovação na música electrónica e arte digital. Tal como os outros festivais, este evento pretende ser um ponto de encontro internacional para a programação original e avant-guard.

Concentrada na promoção de artistas canadianos, esta organização, para além do festival núcleo, expandiu a sua esfera de atividades em edições internacionais e à editora Musique Risquée²⁸. Na página oficial, encontramos também um espaço dedicado aos artistas canadianos que já estiveram presentes no festival, onde é possível encontrar toda a informação sobre os mesmos, assim como ouvir excertos dos trabalhos.

²⁷ Mutek: www.mutek.org

²⁸ Musique Risquée : soundcloud.com/musique-risqueee

Editions Mego²⁹

A merecer especial destaque pelo sua importância pioneira e mais recentemente pela reedição de obras de autores clássicos do experimentalismo electroacústico e electrónico, a editora Mego, foi criada em 1994 pelos artistas Ramon Bauer, Peter Meininger e Andi Pieper, momento a partir do qual se estabeleceu como grande referência da música experimental electrónica. A editora é responsável pela edição e apresentações ao vivo em torno da corrente *glitch*, trazendo à tona nomes sonantes da música experimental dos anos 90, tais como Kevin Drumm's, Fennesz e Jim O'Rourke's, e encorajando tantos outros. (Worth, 2011)

O seu trabalho foi distinguido em 1999, no festival Ars Electronica, resultado dos esforços realizados, mas, no ano seguinte a editora, parou o seu trabalho sendo que mais tarde, em 2006, o artista Pita (Peter Rehberg) decidiu continuar com o projeto dando-lhe o nome de Editions Mego. A intenção do artista era manter o catálogo original da editora e adicionar novas obras avant-garde. A Editions Mego é reconhecida em todo mundo como uma das primeiras editoras a apresentar a música electrónica experimental, sendo responsável pela edição de álbuns que marcaram o panorama experimental. De entre eles: Farmers Manual, General Magic, Fennesz, Tina Frank (artista gráfica) ou o próprio Peter Rehberg. Mais recentemente a editora tem dedicado especial atenção à reposição de artistas de referência ligados à electroacústica e à música electrónica em geral lançando a linha editorial Recollection GRM. São disso exemplo as edições de Xenakis, Jean-Claude Risset, François Bayle, Bernard Parmegiani, Luc Ferrari ou Pierre Schaeffer (Mego, 2015).

2.3 O Movimento Experimental no Contexto Nacional

Em Portugal a música experimental foi introduzida de forma sustentada através de eventos esporádicos e só nos anos 90 se começaram a realizar consistentemente os primeiros festivais dedicados a esta temática.

O público português começou a ter contacto continuado com concertos de natureza experimental a partir dos *Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea* em 1977, e que durante vinte e seis edições dedicaram uma programação de duas semanas à música contemporânea. Mais tarde, em 2002, a Fundação Gulbenkian decide integrar a música contemporânea na sua programação anual, deixando de realizar “Encontros” de duas semanas.

²⁹ Editions Mego: <http://editionsmego.com>

Surgido em meados dos anos 80, o festival *Encontros ACARTE* contribuiu também durante vários anos para a apresentação da música experimental ainda que associada à dança contemporânea em contexto performativo. O festival trouxe a Portugal os criadores charneira dos anos 80 e 90, promovendo junto do público português o que de melhor se fazia nas artes performativas a nível internacional. Os anos 80 e 90 trazem assim à arte experimental em Portugal um novo rumo no panorama das artes. Em 1992, a criadora Isabel Alves, inspirada no trabalho do artista Ernesto de Sousa, propõe à Fundação Luso- Americana a criação de uma bolsa no âmbito da arte experimental intermédia – Bolsa Ernesto de Sousa (BES). O objectivo era premiar projetos inéditos e estimular a criação na área intermédia (Alves, 2007). Em 1996, a Fundação Gulbenkian junta-se ao projeto impulsionando o seu sucesso, que será atingido com a colaboração do Diretor da *Experimental Intermedia Foudation* (EIF), Phill Niblock, o que levará à internacionalização da cultura portuguesa contemporânea. Ao longo de 20 edições foram atribuídos programas de estudos (estágios) na EIF, que tinha como finalidade a apresentação do projeto na cidade de Nova Iorque (Alves, 2007). Foram bolseiros da BES, de entre outros, os artistas: Rafael Toral, Manuel Mota, João Paulo Feliciano, João Castro Pinto, Adriana Sá, Paulo Raposo, David Maranha e André Gonçalves.

Apesar destes eventos impulsionarem e introduzirem a arte experimental em Portugal, será com o aparecimentos dos primeiros festivais dedicados à música experimental, que esta irá encontrar uma posição mais autónoma e relevante em relação à música mainstream.

A seguir, identificamos e caracterizamos alguns agentes envolvidos na difusão, promoção e divulgação da música experimental em contexto nacional.

Festivais

Os festivais abaixo descritos integram música experimental na sua programação sendo que em muitas circunstâncias (sobretudo nos casos de festivais mais recentes) esta se encontra associada ao universo visual. *Live-visuals* e *live-cinema* são algumas das designações usadas para caracterizar este tipo de parceria entre a música e as artes visuais.

Co-Lab – Festival Internacional de Música Experimental/Improvizada

Criado na cidade do Porto nos anos 90, o Co-Lab apresenta-se como o primeiro festival dedicado a música experimental e improvisada. Apesar da sua importância na história da música experimental em Portugal, não se encontra quase nenhuma informação sobre as suas edições. É de frisar que na altura em que o festival aconteceu a internet ainda não dominava a

comunicação e os meios de registo (fotografia e vídeo) eram analógicos o que dificultava a fixação e sedimentação de informação. Segundo o seu programador, o artista Alberto Lopes (Abrecht Loops) a maior parte do trabalho existente era em formato físico³⁰. O festival chegou a ter uma página online, mas, com o fim da mesma a informação perdeu-se.

Ó da Guarda – Festival de Novas Músicas

Relativamente ao festival Ó da Guarda, a história é semelhante ao festival anterior. São raras as informações disponíveis online. Criado nos anos 90, na cidade da Guarda, realizou até ao ano 2008 uma programação anual direccionada à música experimental improvisada e ao jazz.

*Festival Música Viva*³¹

Criado em 1992 pela Associação Cultural Miso Music Portugal, o festival tem como fim a divulgação da criação musical contemporânea tendo por base os compositores portugueses e as relações da música com a tecnologia. O festival conta já com 21^o edições, apresentando uma programação composta por instalações, conferências, cursos e workshops. (Miso Music Portugal, 2015)

Número Festival

O Número Festival teve a sua primeira edição em 2000, na cidade de Lisboa. A sua programação teve como foco as tendências electrónicas, mas ao longo das suas edições a programação foi abrangendo o cinema e as artes visuais. Atualmente não há qualquer página web que documente a programação dos eventos.

Festival EME

O festival EME (Encontros de Música Experimental) nasceu no ano 2000, na cidade de Setúbal, tendo transitado posteriormente para Palmela e ainda para Lisboa. Como o próprio nome indica, o festival pretendia criar “encontros” entre artistas nacionais e internacionais de forma a estabelecer proximidade e laços. Além da música, o festival dedicava a sua programação às artes visuais e digitais ligadas ao vídeo e à dinâmica “hard disk, live processing”. Ao longo das suas nove edições (interrompidas em 2002) o festival apresentou cerca de 62 concertos, diversas instalações encomendadas a artistas sonoros e visuais totalizando a apresentação de cerca de 120 criadores. Paralelamente, foram ainda realizados diversos workshops e encontros com criadores sobre a forma de seminários em escolas. A

³⁰ Conversação privada com o artista

³¹Festival Música Viva: <http://www.misomusic.com/>

última edição do festival, em 2009, realizou-se no Mosteiro São Bento da Vitória (Porto) em colaboração com os Olhares de Outono e teve como foco a criação ao vivo com laptop (que origina o sufixo LL, associado à sigla EME).

Olhares de Outono – Festival Internacional de Artes Digitais

Criado em 2000 pela Escola das Artes da Universidade Católica, juntamente com o Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes (CITAR), o Olhares de Outono dedicaram-se ao encontro entre agentes artísticos “*com o objetivo de responder ao desafio da criação artística contemporânea, da criatividade, da inovação e ao apelo ao diálogo intercultural*”³². Ao longo das suas edições, o festival cruzou diferentes temáticas, incluindo na sua programação conferências, debates, workshops e manifestações culturais (performances e instalações). Apesar de não ser um festival dedicada à música experimental, esta acaba por integrar e incorpora diversas dimensões da programação – concertos, workshops e artist talks.

Sonic Scope, Festival de Música Experimental e Improvisada

O Sonic Scope teve a sua primeira edição no ano de 2001, na cidade de Lisboa. O festival nasceu da vontade de dois artistas sonoros, Nuno Moita e João Vicente, com o propósito de criar um meio de difusão para as novas linguagens ou propostas de projetos marcantes da realidade experimental em Portugal.

O festival decorreu anualmente até ao ano de 2010, retomou em 2012 para mais uma edição e só no presente ano voltou a realizar-se. Ao longo das suas 12 edições o festival apresentou-se em diferentes espaços, desde o Palácio Marim (Olhão), Galerias Zé dos Bois, Gare Marítima de Alcântara, Fonoteca Municipal de Lisboa, Estúdio Bomba Suicida e Teatro Maria Matos. A edição de 2015 realizou-se na Galerias Zé dos Bois, nos dias 23 e 24 de Janeiro, numa programação preenchida apenas por artistas portugueses, entre eles, Pedro Sousa, Ernesto Rodrigues, Carlos Santos, Nuno Torres e Filipe Felizardo.

MadeiraDig, Festival Internacional de Artes Digitais

MadeiraDig é um evento único na área da música alternativa em Portugal pela particularidade de se realizar anualmente, em Dezembro, na Ilha da Madeira, na Estalagem da Ponta do Sol e no Centro de Artes Casa das Mudanças. De há alguns anos para cá, o festival começou a atrair público de toda a Europa, não só pela sua programação, mas também pelo clima temperado, pela tranquilidade e pelas paisagens que a ilha oferece. É possível assistir no MadeiraDig a

³² Olhares de outono: <http://artes.ucp.pt/olhares-outono/2010/missao.php>, acedido em 17 Julho 2015

concertos especialmente orientados para a electrónica, assim como a performances de DJ com line-up dedicado às músicas exploratórias de vocação electrónica.

O festival destaca-se no panorama português de eventos dedicados à música experimental, por ser um dos dois festivais portugueses que contam com mais de 10 edições anuais sem interrupções. Este ano, em 2015, a 12ª edição realizou-se entre os dias 9 e 12 de Dezembro.

Out.Fest - Festival Internacional de Música Exploratória do Barreiro

Criado em 2004 na margem Sul do rio Tejo, na cidade do Barreiro. O Out.fest assume-se como um evento que celebra a música experimental em todas as suas vertentes estéticas (música improvisada, electrónica, jazz, música clássica contemporânea, novas linhagens³³). Ao longo das suas 12 edições anuais, o festival dividiu-se pela cidade, apresentando, ano após ano, uma programação relacionada com a criação musical de vanguarda.

Nos anos de 2013 e 2014, o festival foi nomeado para as categorias de *Melhor Micro Festival* e *Melhor Festival Urbano*, no Portugal Festival Awards. Ao nível internacional, o festival recebeu este ano, pela terceira vez consecutiva, a nomeação para os *European Festival Awards* na categoria de *Best Indoor Festival*.

Em 2015, foi igualmente distinguido com o selo “EFFE- Europe for Festivals, Festivals for Europe”, um reconhecimento pela excelência do seu trabalho. A edição deste ano realizou-se nos dias 8 e 11 de Outubro.

Festival Rescaldo

Nasceu em Lisboa, no ano de 2008. Na sua génese, pretende evidenciar algumas das mais importantes produções nacionais no panorama da música de vanguarda. Apresentado nos primeiros meses do ano, o festival pretende reunir no mesmo espaço, o que de melhor acontece no panorama musical português.

Na sua programação é visível a interligação entre artistas conceituados e novos artistas. Além das performances ao vivo, a programação é completada com o lançamento de livros, exposições e edições de CD's pela editora Shhpuma Records. Nestes oito anos de edições anuais, o festival já se apresentou no teatro *A Barraca*, na loja *Trem Azul*, no bar *Sol e Pesca* (Cais do Sodré), na *Culturgest – Fundação CGD* e *Galeria Zé dos Bois*. A edição de 2015 ocorreu nos dias 20 e 28 de Fevereiro na *Galeria Zé dos Bois* e *Culturgest – Fundação CGD*.

³³ Excerto retirado da página, www.outfest.pt/pt/o-festival, acedido em 17 de julho 2015.

Jardins Efêmeros

Os Jardins Efêmeros nasceu em Viseu, no ano de 2011, e pretende ser um evento cultural da cidade para a cidade. Apesar do seu breve tempo de vida, o festival diferencia-se do panorama nacional ao apresentar projetos nas áreas do som, artes visuais, arquitetura, cinema, teatro e dança. O centro histórico da cidade de Viseu apresenta durante uma semana dezenas de projetos transversais pensados para um público abrangente. Instalações, exposições e concertos constituem a base da programação que conta com a presença de artistas nacionais e estrangeiros.

Na 5ª edição, a organização lançou uma campanha de crowdfunding (*A minha cidade é o meu jardim*)³⁴ na plataforma PPL³⁵, com a finalidade de aproximar a população ao evento, sendo dada a oportunidade de apadrinhar o monumento fundamental, o jardim. A última edição aconteceu entre os dias 3 e 12 de julho de 2015.

Semibreve, Festival de Música electrónica e arte digital

Situado em Braga, o Semibreve é um dos festivais mais promissores do panorama nacional. Com apenas 4 edições, o festival recebe os artistas mais relevantes da atualidade no domínio da música electrónica. A sua programação conta também como meio de difusão da produção científica no campo das artes digitais, ao convidar diversas universidades a apresentarem dos seus alunos. São disso exemplo, o caso da Universidade do Minho, Universidade do Porto e a Universidade Católica Portuguesa. O impacto do festival a nível internacional é visível ao integrar a lista dos 26 festivais mais interessantes do mundo pela publicação inglesa Dazed and Confused, e ao ser escolhido por vários artistas internacionais como local de apresentação dos seus trabalhos. A 5ª edição decorreu entre os dias 30 de Outubro e 1 de Novembro, no Theatro Circo, espaço GNRation e Casa Rolão.

Electrolegos, Festival de Música Electrónica

O mais recente festival dedicado a projetos de cariz alternativo e experimental, nasceu em 2013, na cidade de Lagos. Este festival surgiu da coprodução das estruturas LAC e Casa Branca e do seu historial de parceria em projetos de cariz experimental.

³⁴ Campanha *A minha cidade é o meu jardim*: ppl.com.pt/pt/prj/minha-cidade-meu-jardim, acedido a 23 de maio 2015

³⁵ Plataforma de Crowdfunding PPL: ppl.com.pt/pt

A sua programação assenta em projetos de base electrónica e, nas duas últimas edições, teve a participação de diversos artistas nacionais, de entre os quais Rafael Toral, Vítor Joaquim, Pedro Tudela e Miguel Carvalhais. A programação inclui também alguns artistas estrangeiros.

Editoras Nacionais

*Crónica Label*³⁶

Criada em 2003 na cidade do Porto, a Crónica Label, é uma editora que nasceu da necessidade dos artistas integrantes Miguel Carvalhais, Pedro Tudela, Lia, João Cruz e Pedro Almeida editarem a sua própria música. Ainda assim, a editora abriu o seu catálogo desde o primeiro momento a edições de artistas nacionais e internacionais. A editora centra as suas edições na música experimental e electrónica embora não descure outras formas de comunicações audiovisuais.

De forma a atingir os seus principais objectivos a editora criou a Crónicaster, em 2005, um *podcast*³⁷ onde é possível ouvir obras relacionadas com a editora, assim como transmissões de rádio, performances ao vivo, remixes e também o programa de rádio, Futurónica, que é transmitido pela Rádio Zero e pela Rádio Manobras, além dos diversos eventos que realiza ao longo do ano. Hoje em dia é vasto o número de artistas nacionais e internacionais editados, criando um alargado catálogo que ascende a 100 publicações e que tem uma enorme ressonância a nível internacional.

*Creative Sources Recording*³⁸

A editora discográfica Creatice Sources Recording foi fundada em 1999. O fundador, o músico português Ernesto Rodrigues, deparou-se com o problema comum a muitos outros artistas nacionais: a carência de editoras que estejam dispostas a editar artistas menos conhecidos, com estéticas musicais que se situem longe do mainstream. Ao longo dos últimos anos, tem conseguido captar a atenção de músicos de vários países, tornando-se uma editora internacionalmente reconhecida atingindo assim o seu objectivo primordial de “*expandir e difundir todas as várias práticas existentes na música experimental dos sec. XX e XXI*”

³⁶ Crónica Label: www.cronicaelectronica.org

³⁷ Podcast: programa de rádio guardado em formato digital, que se pode descarregar da internet num computador ou num leitor portátil. Podcast in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003-2015. [consult. 2015-10-12 17:37:10]. Disponível na Internet: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/podcast>

³⁸ Creative Sources Recording: www.creativesourcesrec.com

(Ernesto Rodrigues, entrevista em anexo). A Creative Sources Recordings concentra-se na edição de música experimental e electro-acústica.

*Clean Feed*³⁹

Sediada em Lisboa, a Clean Feed Records é uma editora discográfica dedicada ao jazz e à música improvisada. Criada em 2001, a editora contém um catálogo notável de artistas internacionais, tendo sido considerada pela All About Jazz, em 2005 e 2007, como a melhor editora do ano.

A editora é apenas um dos quatro ramos de negócio da empresa *Trem Azul* que, inicialmente, se dedicava apenas à promoção de concertos, *Trem Azul Concertos*, mas que, nos anos seguintes, expandiu o seu negócio para a venda de cd's na única loja especializada em Jazz em Portugal, *Trem Azul Jazz Store*, e a sua distribuidora, *Trem Azul Distribuição*.

A Clean Feed tem como missão “documentar o melhor possível o Jazz e a Música Improvisada da atualidade usando o mundo como seu centro operacional, aproveitando as facilidades de comunicação e os conhecimentos vastos da sua equipa.” (Trem Azul, 2015)

*AudEo*⁴⁰

Editora portuguesa que se dedica à criatividade e inovação musical. No site da editora é perceptível que, além dos discos, a AudEo realiza também edição de livros e produz espetáculos de dança contemporânea.

*Shhpuma Records*⁴¹

Criada em 2012, a Shhpuma Records segue os passos da editora Clean Feed ao partilhar com a mesma a vontade de criar editoras de referência no mundo do jazz contemporâneo. A editora discográfica encontra-se também ligada ao festival Rescaldo, sendo a sua editora oficial ao representar quase todos os artistas apresentados no festival. Cria-se uma linha de entreaajuda entre festival e editora, que favorece os artistas ao proporcionar uma oportunidade de serem editados e ao mesmo tempo apresentar o seu trabalho no festival.

³⁹ Clean Feed: cleanfeed-records.com

⁴⁰ AudEo - www.audeo.pt

⁴¹ Shhpuma Records: shhpuma.com

Espaços Programadores de Música Experimental

Galeria Zé dos Bois⁴²

Nascida em 1994, a galeria Zé dos Bois (ZDB) é uma associação cultural sem fins lucrativos, situada no centro da cidade de Lisboa (Bairro Alto). Esta estrutura desenvolve o seu trabalho tendo por base a arte contemporânea, promovendo a investigação e pesquisa nas artes visuais performativas, música e imagem. Segundo o programador Sérgio Hydralgo, a programação da ZDB é eclética, afigurando-se necessário restringir o número de eventos salvaguardando a sua singularidade. Apesar disso, a ZDB não descuida atenção aos criadores que não possuam um espaço regular de programação, trabalhando na fidelização do público através da especialização da sua programação.

Teatro Maria Matos⁴³

Localizado na cidade de Lisboa, o Teatro Maria Matos direciona a sua programação para a criação contemporânea, apresentando espetáculos de teatro, dança, concertos e projetos para crianças e jovens. Ao longo do tempo, tem colaborado com artistas e companhias coproduzindo vários festivais, entre eles Alcantara Festival⁴⁴, Festival de Almada⁴⁵ e Temps d'Images⁴⁶, e partilhando ciclos de programação com outras instituições de Lisboa, entre elas a Fundação Calouste Gulbenkian⁴⁷. Actualmente é um dos poucos locais institucionais a programar regularmente música experimental. O seu programador, Pedro Santos foi associado da editora Ananana desde o seu início, em meados dos anos 90 e geriu a loja com o mesmo nome, um dos primeiros estabelecimentos em Portugal a dedicado à venda quase exclusiva de música experimental nas suas mais diversas vertentes.

Sonoscopia⁴⁸

Sediada no Porto, a Sonoscopia é uma plataforma artística e educativa que visa a criação, produção e promoção de projetos direccionados para a área da música e da exploração/investigação sonora. A Sonoscopia realiza desde 2004 o ciclo *Microvolumes*, onde são

⁴² Galeria Zé dos Bois - www.zedosbois.org

⁴³ Teatro Maria Matos - www.teatromariamatos.pt

⁴⁴ Alcantara Festival: www.alkantarafestival.pt/

⁴⁵ Festival de Almada: www.ctalmada.pt/festivais.html

⁴⁶ Temps d'Images: www.tempsdimages-portugal.com/

⁴⁷ Fundação Calouste Gulbenkian: www.gulbenkian.pt/Institucional/pt/Homepage

⁴⁸ Sonoscopia: sonoscopia.pt

programados diversos concertos na área da música improvisada, experimental e electroacústica. Este ciclo tem como objetivo a preservação e o fortalecimento de uma rede de músicos internacionais, criando uma interação entre músicos com afinidades artísticas.

*Granular*⁴⁹

Associação cultural sem fins lucrativos, a Granular nasceu em 2002, e destina-se à arte experimental (divulgação, desenvolvimento e investigação) na vertente da música, artes sonoras, performance, intermédia e artes visuais. Tem como co-fundadores figuras de referência na arte experimental — os criadores musicais Paulo Raposo, Carlos Zíngaro, Carlos Santos, Emídio Buchinho e o jornalista Rui Eduardo Paes.

A associação realiza, desde 2002, o Festival Granular, promovendo encontros entre diversos músicos cuja identidade artística tem vindo a ser delineada através do seu trabalho. A edição deste ano ocorreu nos dias 5 e 6 de junho, na Galeria Zé dos Bois, onde foi possível ouvir e ver os nomes sonantes da música electrónica experimental portuguesa.

*Fundação de Serralves*⁵⁰

Criada em 1989, a Fundação de Serralves é reconhecida como uma das principais instituições culturais do nosso país, sendo considerada um marco da cidade do Porto que desenvolve um trabalho notável ao nível da promoção da arte contemporânea de âmbito nacional e internacional. Um dos eventos mais notório da fundação é o festival “Serralves em Festa” que ocorre no espaço da fundação, numa programação de 40 horas consecutivas que integra a apresentação de espetáculos de música experimental, e, espetáculos experimentais onde as artes visuais interagem com as artes performativas. O festival, que já conta com doze edições, apresenta todos os anos centenas de artistas nacionais e internacionais e recebe dezenas de milhares de visitantes, tornando-se um dos maiores eventos culturais contemporâneos realizados em Portugal. Além deste evento, ao longo do ano a fundação apresenta uma programação diversificada, onde se incluem alguns concertos na área experimental.

⁴⁹ Associação Granular: www.granular.pt/GRANULAR/Associacao.html

⁵⁰ Fundação de Serralves: www.serralves.pt/pt/

Capítulo 3: Metodologia

3.1 Objetivo

A presente dissertação tem como objetivo analisar a criação, produção e promoção de festivais no âmbito restrito da música experimental, analisando em particular os diversos modelos financeiros e as interações produzidas. Para tal, procuráramos aceder às experiências, valores e significados dos seus principais intervenientes. Através da exploração das suas motivações para organizar os festivais e das suas estratégias de procura e de gestão de recursos com vista à continuidade dos mesmos, procura-se contribuir para explicar (e, desejavelmente, contrariar), a tendência para a descontinuidade deste tipo de festivais.

3.2 Participantes

A natureza exploratória inerente aos objetivos deste estudo apelou ao carácter qualitativo do método de investigação utilizado, que é preferível sempre que é necessária uma aproximação aos significados dos participantes (Creswell, 2007; Ritchie & Lewis, 2003). Seguindo alguns dos pressupostos da *Grounded Theory*, procedemos a uma amostragem teórica e intencional, com o intuito de obter uma amostragem representativa do fenómeno em estudo (Strauss & Corbin, 1998), constituída por ‘peritos experienciais’ do mesmo, abrangendo as seguintes vertentes: 1) Produção – produtores / programadores de festivais; 2) Programação – programadores de salas de espetáculos; 3) Promoção – editoras de música experimental. Todos os participantes selecionados estão ligados profissionalmente à criação, produção, programação, edição de música ou artes eletrónica, prevendo serem indivíduos capazes de responder às questões solicitadas. Para cada um dos grupos foram selecionados filtros de forma a encontrar coerência entre si. Os critérios de seleção dos participantes foram os seguintes:

-programadores de festivais: festivais que insiram na sua programação espetáculos de natureza experimental na vertente da música (da acústica à eletrónica); o seu aparecimento tenha acontecido a partir de 1990; seja um meio de divulgação de artistas/projetos nacionais e internacionais junto do público nacional; notoriedade e importância no historial da música experimental em Portugal; seja reconhecido pelo público, artistas e editoras como um festival de música experimental; o evento ocorra em Portugal continental e ilhas. Ainda neste grupo

decidiu-se realizar uma subdivisão entre os festivais que apresentaram e realizaram este ano uma programação e aqueles que estão desativados há pelo menos 3 anos.

-programadores de espaços/entidades nacionais de música experimental: Espaços que incorporam regularmente ou ocasionalmente na sua programação espetáculos de natureza experimental na vertente da música (da acústica à electrónica);

-editoras: edição de artistas nacionais e internacionais com estéticas musicais experimentais.

A Tabela 1. sintetiza informação sobre os participantes deste estudo.

Tabela 1. Participantes do estudo por grupos

Produtores/Programadores de Festivais			
Participante		Festival	
1.1.1.1.1.1.1.1	Luís Fernandes	1.1.1.1.1.1.1.2	Semibreve
1.1.1.1.1.1.1.3	Rafael Biscoito	1.1.1.1.1.1.1.4	MadeiraDig
1.1.1.1.1.1.1.5	Rui Pedro Dâmaso	1.1.1.1.1.1.1.6	Out.Fest
1.1.1.1.1.1.1.7	Sandra Oliveira	1.1.1.1.1.1.1.8	Jardins Efémeros
1.1.1.1.1.1.1.9	Vítor Joaquim	1.1.1.1.1.1.1.10	Festival EME
Programadores de Salas de Espetáculo			
Participante		Festival	
1.1.1.1.1.1.1.11	Carlos Zíngaro	Granular	
1.1.1.1.1.1.1.12	Gustavo Costa	1.1.1.1.1.1.1.13	Sonoscópia
1.1.1.1.1.1.1.14	Pedro Rocha	1.1.1.1.1.1.1.15	Fundação de Serralves
1.1.1.1.1.1.1.16	Pedro Santos	1.1.1.1.1.1.1.17	Teatro Maria Matos
1.1.1.1.1.1.1.18	Sérgio Hydalgo	1.1.1.1.1.1.1.19	Galeria Zé dos Bois

Editoras			
Participante		Festival	
1.1.1.1.1.1.20	Ernesto Rodrigues	1.1.1.1.1.1.21	Creative Sources
1.1.1.1.1.1.22	Miguel Carvalhais	1.1.1.1.1.1.23	Crónica Label

3.3 Instrumentos

Atendendo à dispersão geográfica dos participantes, impondo dificuldades no agendamento de entrevistas (alguns dos intervenientes não tinham qualquer disponibilidade horária para realização de entrevistas durante o intervalo temporal previsto para a recolha dos dados), optou-se por solicitar aos participantes o preenchimento de um questionário enviado por email. Foram criados três questionários de raiz, para os três grupos de intervenientes acima referidos. Algumas questões são transversais aos três questionários de forma a encontrar resultados que apresentem uma visão integrada dos participantes sobre o mesmo assunto.

O principal grupo de estudo foram os produtores/programadores de festivais pelo facto de serem os intervenientes com maior proximidade ao objeto de estudo. O questionário dirigido a este grupo é constituído por dezoito questões semiabertas, agrupadas pelos tópicos assinalados no *Quadro 1* (Apêndices).

O questionário dirigido aos programadores de espaços/entidade nacionais é composto por seis questões semiabertas, em três das quais é solicitado ao participante que reflita sobre a problemática em estudo, sendo que as três restantes são de cariz mais pessoal, de forma a enquadrar o trabalho desenvolvido pelo mesmo. O *Quadro 2* (Apêndices). sistematiza os tópicos do questionário, explicando os aspetos que se presente explorar e os objetivos de cada questão.

O questionário enviado às editoras nacionais é constituído por onze questões semiabertas que visam, por um lado, obter uma caracterização das editoras e, por outro, compreender a perspetiva dos participantes sobre o problema em estudo. O *Quadro 3* (Apêndices). sistematiza os tópicos do questionário, explicando os aspetos que se presente explorar e os objetivos de cada questão.

3.3 Procedimentos

Após identificação dos festivais de interesse (n=11), foram contactados os respetivos produtores. Dos onze produtores contactados apenas cinco se disponibilizaram a responder ao questionário. Já no grupo dos programadores de espaços / entidades, de entre os seis programadores contactados, cinco disponibilizaram-se a participar no estudo. No que concerne às editoras contactadas (n=6), apenas dois dos representantes contactados se disponibilizaram a participar no estudo.

Foram explicados aos participantes os propósitos do estudo, tendo-lhes sido pedida autorização para revelação das suas identidades pessoais assim como das entidades e/ou festivais que representam em relatos científicos do trabalho. O período de recolha dos dados decorreu durante os meses de Agosto a Novembro

Nas metodologias qualitativas é defendida a natureza cíclica dos processos da recolha e tratamento de dados de forma a permitir que estes possam ir sendo refinados no decorrer da investigação (Barbosa, 2014). A codificação dos dados recolhidos nos primeiros questionários recepcionados, revelou-se essencial para o refinamento do questionamento dos dados recolhidos nos questionários subsequentes. Na análise preliminar, tivemos o cuidado de incluir questionários de participantes de cada um dos três grupos, o que se revelou providencial, ao permitir-nos identificar as categorias convergentes e divergentes entre os diferentes grupos, abarcando desta forma as comunidades sem perder de vista as idiossincrasias de cada um dos grupos profissionais. A análise de dados qualitativos pressupõe a exploração exaustiva do material recolhido (Darlington & Scott, 2002). Neste sentido, na análise de conteúdo efetuada, seguimos alguns dos princípios advogados pela *grounded theory*. Após uma primeira leitura dos dados recolhidos, procedemos à codificação inicial dos mesmos, seguindo o princípio da codificação aberta, ou seja, tentando corresponder todas as unidades de registo ao maior número de categorias possível. Nesta primeira fase, procuramos obedecer ao princípio da parcimónia, mantendo a formulação destas categorias iniciais numa linguagem próxima ao discurso dos participantes. Seguidamente, passamos a um processo de categorização mais refinado, que passou por uma comparação constante dos dados e das categorias de forma a alcançar categorias conceptualmente mais diferenciadas, e tentando encontrar possíveis ligações entre as mesmas e dimensões importantes para responder aos objetivos estudo (Nolas, 2011; Strauss e Corbin, 1998).

Capítulo 4: Estudo Empírico

4.1 Análise de Dados

A apresentação dos resultados será dividida em quatro partes: em primeiro lugar, apresentamos as categorias transversais aos três grupos de participantes, seguindo-se a apresentação dos dados específicos de cada um dos grupos: Programadores de festivais; Programadores de espaços/entidades nacionais; Editoras.

A. Categorias transversais aos três grupos de participantes

A.1 Definição de música Experimental

A definição obtida pelos intervenientes relativamente a uma descrição do que entendem por música experimental resultou num discurso bastante amplo e com diversos conceitos emergentes. Das diferentes abordagens apresentamos uma possível definição: *“música baseada em novas fórmulas musicais(...)”* (n=1); *“(...)junção inovadora de diferentes abordagens(...)”* (n=1); *“(...)disrupção(...)”* (n=1); *“(...)abertura de novos caminhos artísticos(...)”* (n=1); *“criação de novos espaços e linguagens artísticas”* (n=1); *“(...)levar uma ideia ao extremo(...)”* (n=1); *“Devir”* (n=1); exploração de conceitos, processos e práticas não convencionais (n=7); *“(...)expandir ou reformular a concepção tradicional da música(...)”* (n=1); *“(...)música e som como principais focos estéticos(...)”* (n=1); *“(...)música experimental como uma atitude(...)”* (n=1); *“(...)exploração de territórios menos sondados da criação musical(...)”* (n=1); *“(...)música que não responde a modelos(...)”* (n=1) e *“(...)música experimental como dimensão não normalizada de fazer coisas(...)”* (n=1).

A.2 Primeiro contacto com a música experimental

Na análise das respostas relativas ao primeiro contato dos participantes com a música experimental, é perceptível a existência de referências quer espaciais quer temporais: o momento e o local do primeiro contacto com a música experimental. Os participantes identificaram os amigos (n=1) *“(...)através empréstimos de discos e cópias de K7 por amigos(...)”*, grupos de artistas (n=1) *“Como ouvinte, foi por volta de 1974/1975, em Portugal, através do grupo “Plexus” de Carlos Zingaro”,* a rádio (n=1) *“(...) grande parte das tardes e noites de ouvidos colados na rádio.”*, a aquisição de discos (n=2) *“Desde a pré-adolescência que toda a minha “mesada” era encaminhada para discos (...)”*, a Fundação

Calouste Gulbenkian (n=1) “(...) na Gulbenkian. *Concertos diários do Stockhausen.*” como os principiantes da sua relação com a música experimental. Relativamente à identificação do espaço temporal os intervenientes indicaram os anos 90 (n=2), o ensino secundário (n=1) “(...) *ainda no ensino secundário, (...)*” e a pré- adolescência como datas para o início da relação. Contudo, três intervenientes indicaram que não se lembram/não sabem identificar o como e quando do seu primeiro contacto com a música experimental.

A.3 Festivais em Portugal de arte digital com incidência na música

Os intervenientes identificaram como festival experimental com incidência na música o *OUT.FEST – Festival Internacional de Música Exploratória do Barreiro* (n=9); *Creative Source Fest* (n=1); *Grain of Sound* (n=1); *Festival de Jazz e Música Improvida da Parede* (n=1); *MadeiraDig Music Festival* (n=7); *Creative Sources* (n=2); *Jazz em Agosto* (n=3); *Festival Rescaldo* (n=3); *Semibreve – Festival de Música electrónica e arte digital* (n=8); *Festival Granular* (n=1); *Sonic Scope* (n=3); *EME - Encontros de Música Experimental* (n=3); *Serralves em Festa* (n=1); *Festival Música Viva* (n=2); *Festival de Música Improvisada* (n=1); *MIA – Encontros de Música Improvisada de Atouguia da Baleia* (n=5); *Festival Avenida* (n=1); *Magafest* (n=1); *Barraca'Bana Fest* (n=1); *Jardins Efêmeros* (n=3); *Co-Lab* (n=1); *Festival Terapêutico do Ruído* (n=1); *Trama* (n=1); *Festival Matanças* (n=1); *No-Noise* (n=1); *Granular Fest* (n=1).

Um dos participantes identifica o “Bons Sons” e o “Milhões de Festa” referenciando “*que há cada vez mais espaço para projectos que pessoalmente enquadraria no âmbito experimental noutro tipo de festivais, mais abertos a géneros mais “comuns”, casos de, por exemplo, o “Bons Sons” ou o “Milhões de Festa”.*”

A.4 Motivos para a duplicidade de papéis (programador & programador)

A programação e produção de alguns festivais analisados é realizada por artistas, criando uma duplicidade de papéis. Os participantes indicam como possíveis razões para esta situação, o facto de os artistas se movimentarem naturalmente no meio (n=1), criando “(...) *relações privilegiadas com outros artistas e agentes (...)*”, o conhecimento profundo e próximo com a música experimental (n=4), motivação pessoal (n=2) “(...) *os festivais são frequentemente organizados por gente apaixonada e que tem uma dedicação extrema à música que fazem (...)*”, a falta de rentabilidade financeiro do festival (n=4) “*Nestas áreas as pessoas são músicos, agentes, programadores, críticos, editores, etc, porque, não se tratando de um fenómeno de massas, não tem as repercussões comerciais inerentes ao “entretenimento” (que prolifera por todo o mundo)*”, a desvalorização e o desinteresse das entidades públicas pelas

artes experimentais (n=1) *“As direções artísticas dos nossos centros culturais (ainda) tendem a desvalorizar a programação de propostas musicais com prestações artísticas. São os músicos que ficam com o ónus da programação!”*. Contudo, alguns participantes indicam que esta duplicidade acontece devido aos factores anteriormente apresentados, criando a necessidade aos artistas de realizarem estes festivais com o intuito de obter um espaço onde se possam apresentar, de forma a se autopromover a si e a outros artistas (n=3) *“Para que possam assim publicamente mostrar o seu trabalho e de outros artistas nacionais e internacionais que consideram relevantes”, “Daí surge a necessidade da música experimental se organizar em torno de estruturas menos institucionais como associações formais ou informais muitas vezes criadas pelos próprios artistas por forma a terem espaço para apresentar o seu trabalho aos seus pares e aos seus públicos.”*

A.5 Motivos para o tempo de vida dos festivais ser curto

No panorama nacional de festivais experimentais é perceptível uma tendência para a descontinuidade dos mesmos ao longo dos anos. Os participantes (editoras e programadores de festivais) apontam como principais motivos, a sustentabilidade financeira dos festivais (n=5) *“Sem fontes de financiamento regulares, é muito difícil viabilizar projetos a longo prazo(...)”*, a dependência do financiamento público (n=1) *“(...)um certo comodismo instalado em estruturas que dependem durante muito tempo de financiamento público e que os leva a não serem capazes de fazer crescer a sua base de públicos e de notoriedade(...)”*, a falta de adesão do público (n=3), escassez de espaços para atuações (n=1), a incompreensão da sua relevância por parte das entidades financiadoras (n=2), a carência de massa crítica (n=2) *“Não há massa crítica no país suficiente para que seja rentável.”*, *“Devido às dificuldades inerentes à difusão deste tipo de música (...)”* e a falta de posicionamento estável da cultura no estado governamental (n=1) *“Não há ministério da cultura e a política cultural vigente não define nas suas políticas culturais a necessidade destas realizações.”*

A.6 Importância da profissionalização dos programadores

Questionados sobre a importância de uma dimensão/qualidade de gestão profissional na programação dos festivais, a maioria dos entrevistados concordou com a afirmação, à exceção de um participante que afirmou não ter informação suficiente sobre o assunto. Os participantes que acordaram com a afirmação indicaram ainda razões para uma dimensão/qualidade de gestão profissional na programação: como forma de os músicos se estabelecerem-se na área (n=1) *“(...)a profissionalização de vários músicos que de outra forma têm que arranjar formas alternativas de sobrevivência e ter uma produção musical*

residual.”, como uma alteração no posicionamento das instituições face à criação musical (n=1) *“Sem qualquer dúvida! Algo semelhante à “curadoria” das artes visuais, tentando eliminar o enorme fosso existente entre a percepção – pública e institucional – entre estas duas áreas artísticas.*”, a exigência de forma a obter melhores resultados (=1) e a profissionalização como forma de trazer mais turistas culturais (n=1) *“Há muito boas ideias de muito poucas pessoas que levadas à praça por pessoas competentes poderiam trazer a Portugal muitos turistas culturais”.*

Apesar de concordar com a afirmação, um dos participantes considera que a programação e organização não tem implicações diretas na qualidade da gestão e que a existência e manutenção dos festivais deve-se ao facto de os próprios organizadores serem artistas que proporcionam a criação de *“(…)relações interpessoais dentro da comunidade artística e com os demais colaboradores, algo que parece ser vital para a sua manutenção.”.*

A.7 Apreciação do panorama nacional dos festivais em Portugal

Foi solicitado aos entrevistados que fizessem uma apreciação geral do panorama nacional dos festivais em Portugal. Por se tratar de uma resposta conclusiva, integrativa da opinião de cada um dos entrevistados quando ao panorama nacional dos festivais experimentais em Portugal, optamos por representar as suas respostas na íntegra:

Luís Fernandes (Semibreve) – *“Muita qualidade, pouca quantidade.”*

Sandra Oliveira (Jardins Efémeros) – *“Como o país. As assimetrias são cada vez maiores e ainda não há uma grande realização.”*

Rafael Biscoito (MadeiraDig) – *“Positivo. Pelo simples facto de existirem actualmente em Portugal festivais de música experimental com projecção internacional, com organizações competentes e motivadas, capazes de garantir a sua continuidade.”*

Rui Dâmaso (OUT.FEST) – *“Escasso, mas com qualidade.”*

Vítor Joaquim (EME) – *“Lamentavelmente escasso para o nosso potencial geográfico, mas com alguns exemplos muito bem realizados e bastante promissores!”*

Miguel Carvalhais (Crónica Label) – *“Bastante pobre, infelizmente. Portugal é pequeno, em termos de públicos, artistas, e oportunidades para concertos...”*

Ernesto Rodrigues (Creative Source) – *“Fracos, pela falta de meios e apoios que deveriam ter.”*

B. Programadores /Produtores de festivais experimentais com incidência na música

B.1 Motivações para a criação do festival

Os entrevistados apresentaram motivos bastante diferentes relativamente à criação dos festivais. Das respostas obtidas identificamos que cada festival foi criado por motivos singulares. As motivações identificadas pelos programadores foram: a criação um festival na área específica da música electrónica *“Mais que criar um festival de música experimental, surgiu a vontade de criar um festival dentro de uma área em particular, a música electrónica experimental, (...)”* (Semibreve) (n=1); oferta reduzida de festivais experimentais *“(...) pois a oferta em Portugal era nula ou reduzidíssima.”* (Semibreve) (n=1); o apoio à experimentação científica e artística *“Acredito profundamente que a evolução social passa pelo forte apoio à experimentação científica e artística.”* (Jardins Efêmeros) (n=1); convite por parte de uma entidade pública com o intuito de evidenciar a aplicação das TIC no âmbito das artes performativas (n=1) (MadeiraDig), e a divulgação da música experimental *“Foi a vontade tornar acessível aquilo que tanto se escondia.”* (EME) (n=1).

O programador do festival Out.Fest identificou que o surgimento do seu festival foi espontâneo e *“(...)deveu-se a um entusiasmo sentido pela descoberta de coisas novas, de objetos e bandas musicais que fascinavam, ligado a um particular momento, a nível nacional, de surgimento de projetos musicais desafiantes.”*

B.2 Factor de distinção do festival no panorama nacional

Os entrevistados apresentam como factores de distinção, o foco na música electrónica e artes digital (Semibreve) (n=1), a seleção artística (Jardins Efêmeros) (n=1) *“A criteriosa seleção dos artistas e trabalhos, (...)”*, a relação entre espaço-obra-público (Jardins Efêmeros) (n=1) *“(...)a articulação da arquitetura dos espaços com as obras apresentadas(...)”*, a apresentação de uma programação diversificada em géneros em que existe uma tónica experimental/exploratória (Jardins Efêmeros; Out.Fest; EME) (n=3) *“há sempre espaço para manifestações de música experimental com proveniências, percursos e sonoridades que passam por todos os acima mencionados e também por parentes afastados do rock, da pop ou da folk(...)”*, *“A apresentação de outras áreas como o cinema, artes visuais, dança entre outras(...)”*, *“abranger todo o tipo de produção experimental em concertos(...)”*, a localização (MadeiraDig) (n=1) *“A sua localização (o festival realiza-se na Ilha da Madeira, região europeia ultra-periférica de elevado potencial turístico com clima muito atrativo na altura do ano em que se realiza), (...)”*, a relação com público (MadeiraDig; Jardins Efêmeros) (n=2), a experiência oferecida (MadeiraDig) (n=1), a estadia (MadeiraDig) (n=1)

“(...) e do facto de a maioria do seu público e os artistas participantes ficarem alojados na mesma unidade hoteleira(...)”, a apresentação de criações interdisciplinares sob a forma de instalações (EME) (n=1), a produção de workshops e artist-talks em escolas (EME) (n=1).

B.3 Ano da última edição

Todos os festivais realizaram a sua edição anual (n=4), e apenas um festival, que se insere na categoria dos festivais desativados indicou o ano de 2009 como ano da última edição (n=1).

B.4 Número de edições realizadas

Os festivais MadeiraDig e Out.Fest realizaram no ano 2015 a sua décima segunda edição (n=2), seguido do festival Jardins Efêmeros com cinco edições (n=1), Semibreve com quatro edições (n=1) e o festival EME que realizou em 2009 a sua nona e última edição (n=1).

B.5 Orçamento global da última edição

Os festivais MadeiraDig e Out.fest indicaram que a sua última edição do festival realizou-se com um orçamento de 40.000€, o festival Semibreve teve um orçamento de 42.000€, o Jardins Efêmeros com 185.000€ e o festival EME indica os 52.000 € para a edição de 2008, uma vez que o formato do ano de 2009 foi muito diferente das edições anteriores.

B.6 Inspirações /Referências de outros festivais

A totalidades dos programadores (n=5) indicaram que os festivais que programam não foram inspirados ou tiveram como referência outro festival. O Out.fest indica ainda que o festival *“foi-se construindo com o passar dos anos, com variadíssimas mudanças e experiências no que diz respeito ao seu modelo”* e o programador do festival EME indica como inspiração a sua atividade com músico.

B.7 Critérios de orientação utilizados na preparação da programação

Os critérios utilizados pelos programadores na preparação do seu festival são bastantes divergentes afirmando a singularidade de cada programação. O programador do *Semibreve* indica os *“critérios estéticos”* como método de preparação da programação (n=1), o programador dos *Jardins Efêmeros* aponta a apresentação de trabalhos inéditos *“Apresentação de trabalhos que normalmente a população de Viseu não tem acesso na cidade;”* (n=1), o cruzamento de expressões artísticas internacionais e nacionais *“(...)privilegiamos a articulação e cruzamentos de expressões artísticas internacionais que se possam cruzar com nacionais e locais(...)”* (n=1) como ferramenta de trabalho. Para o programador do *MadeiraDig* os critérios de orientação passam pelas *“Preferências pessoais*

(...)” (n=1) e na relevância dos artistas no panorama nacional e internacional, critério partilhado com o festival *Out.fest* (n=2). O festival *EME* indica que os seus critérios se baseiam numa programação em que o programador acredite e defenda “*Um programa de atividades que eu seja capaz de defender até ao ultimo argumento(...)*” (n=1), apresentação de artistas a solo “*(...)optar por concertos em que os artistas se apresentavam a solo.*” e oferta de uma equipa técnica profissional à disposição dos artistas “*(...)uma boa produção técnica para com os artistas convidados*” (n=1).

B.8 Enquadramento estético da programação realizada no festival

A programação realizada pelos festivais é um reflexo dos critérios acima analisados. Os participantes enquadraram a programação realizada nas diferentes estéticas: programação de vanguarda (n=1) (*Semibreve*), programação multidisciplinar (n=2) (*MadeiraDig e Jardins Efêmeros*), programação com foco nas artes exploratórias (n=2) (*Jardins Efêmeros e Out.Fest*), programação assente na diversidade cultural e intelectual (n=1) (*Jardins Efêmeros*) e programação experimental com tendência para a electrónica e a improvisação (*EME*).

B.9 Principais barreiras inerentes à produção dos festivais.

As principais barreiras identificadas pelos intervenientes relacionam-se com o poder estatal estando entre elas as questões financeiras/orçamentais, que se dividem entre a estabilidade e garantia orçamental “*(...) bem como garantia de estabilidade pelo menos de 3 anos por forma a garantir uma equipa de trabalho estável que não tem. (...)*” (n=3), a falta de apoio financeiro por parte das entidades públicas (n=3) a sua incompreensão da relevância das artes experimentais “*Não há sensibilidade por parte dos decisores políticos em perceberem que a experimentação e a relação do público e artistas locais com obras que nunca tiveram acesso permite que se aumente a capacidade crítica e criativa da população.*” (n=4). Os intervenientes indicaram também que a indiferença dos canais de imprensa “*Penso igualmente que as instituições e canais da imprensa deveriam apoiar bem mais estas áreas musicais*” (n=2), o desinteresse por parte dos espaços pertencentes às autarquias em receber estes festivais (n=1), a falta de pessoas qualificadas em gestão e planeamento nas equipas de produção “*(...)o que há é muita dificuldade em encontrar pessoas que tenham competências em termos de gestão e planeamento interessadas em se associar a este tipo de produção artística.*” (n=1) e a criação e fidelização de público “*Pouco público; (...)*” (n=1) assim como a falta de sensibilização para as artes “*Há um estigma nas artes experimentais. Não há uma comunicação simples e relevante sobre a importância e a contribuição da experimentação*

para que tenhamos uma maior qualidade de vida e que sem estas não haverá futuro.” (n=1), torna o trabalho dos programadores e respectiva sobrevivência dos festivais quase impossível.

B.10 Aliados, parceiros essenciais à produção

Os programadores identificaram como principais aliados à sua produção os apoios estatais *“Temos vários parceiros formais e não formais para criar cada edição. A câmara municipal de Viseu é o nosso principal financiador, mas comparativamente a 2014 tivemos um corte de 40% do orçamento que quase tornou inviável a edição de 2015. (...)”, “São essenciais à produção as parcerias estabelecidas com a entidade pública que gere o local dos concertos, (...)”, “(...) diria que é o financiamento obtido por parte da Direcção-Geral das Artes que se constitui como o pilar fundamental do OUT.FEST, dado o fraco investimento do município.”* (n=4) e os apoios privados *“Devido à minha insistência e não desistência porque tenho noção da importância desta realização para a cidade, conseguimos encontrar outros financiadores que cobriram este corte. (...)”, “(...) com uma unidade hoteleira, e com uma organização estrangeira que assegura a promoção internacional do evento.”* (n=2) sendo que um interveniente não respondeu. Estes dois aliados (apoios estatais e privados) surgem na forma de financiador dos festivais mas também contribui através da cedência de espaços.

C. Programadores de Espaços/ Entidades nacionais

C.1 Enquadramento estético da programação realizada

Relativamente à programação realizada por cada um dos inquiridos, denotou-se um leque de respostas diferenciadas, tornando a programação singular e direccionada ao espaço em questão. Os inquiridos posicionam as estéticas no gosto pessoal/subjetivo (n=1), *“Muito pontualmente sugeri nomes e/ou projetos, quase sempre baseado no subjetivo (e condenado...)”* “gosto” pessoal”, multidiversificado (n=2) consideram que o experimentalismo e a vanguarda possa estar desde música pop, jazz, rock, à música contemporânea erudita preferindo propor artistas que se destacam e desafiem as normas, não excluindo nenhum género. Classificar esteticamente a programação realizada torna-se difícil para os inquiridos, optando pelos *“campos da criação artísticas e nos seus cruzamentos”* (n=1).

Por outro lado existem programadores que desenvolvem a sua programação *“nas áreas da música experimental, improvisada e eletroacústica”* com o intuito de *“apoio à comunidade musical da cidade, expandindo-se depois para uma lógica nacional e internacional”* (n=1), e numa programação eclética (n=1) valorizando *propostas que não tem ainda um espaço*

regular de programação, sem descorar dos “nomes ímpares no contexto histórico das vanguardas” optando por uma programação especializada de forma a “fidelizar público.”

C.2 Principais barreiras inerentes à realização da programação

Tal como acontece na realização dos festivais, também os programadores de espaços e entidades nacionais sentem dificuldade ao programar música não convencional. Alguns dos obstáculos relacionam-se com a falta de espaços adaptados para a fruição desta estética musical (n=2), falta de financiamento (n=3) e a incompreensão da relevância da música experimental por parte de algumas entidades (n=1) “*Ainda maior dificuldade no encontrar pessoas “institucionais” que percebam minimamente do que estamos a falar ou, sequer, que tenham alguma sensibilidade / abertura estética por estas artes sonoras*”, a falta de uma política educacional que insira a arte no meio escolar (n=1) apesar de “*o estado gaste dinheiro em equipamentos e pessoas – esse investimento é reduzido, mal orientado e de gosto muitas vezes duvidoso*”.

Os inquiridos indicam a indiferença dos *media* (n=4) pela arte experimental “*A mais óbvia em relação a uma programação experimental é a necessidade de furar todas os preconceitos e dificuldades que uma música com essas características encontra à sua volta – sobretudo, a sua divulgação*”; “*(...) praticamente com a quase total inexistência de divulgadores, (...)*”; “*À priori, a comunicação social não é muito sensível à música “não convencional/experimental”*” e o público (n=5) que acaba por ser “*bastante específico e reduzido*” como as principais barreiras encontradas.

D. Editoras Nacionais

D.1 Principais objectivos das editoras

Entre os principais objectivos da editora *Crónica Label* está a difusão da música experimental (n=1), que se complementa com “*objetivos artísticos ou curatoriais, e.g. na produção e compilações e projetos especiais*”. Por outro lado a editora *Creative Sources* indica que o principal objectivo para a sua criação foi a colmatação das dificuldades existentes à época do fundador em editar a sua própria música.

D.2 Missão das editoras.

A principal intenção das editoras consiste na difusão das práticas existentes na música experimental (n=2) “*Expandir e difundir todas as várias práticas existentes na música*

experimental dos séc. XX e XXI”; “criar condições para a edição e divulgação de novas obras de música experimental e electrónica”. Este objectivo é obtido através do apoio à prática de artistas estabelecidos e emergentes (n=1), resultando “num contribuindo para o desenvolvimento dos campos da música experimental, da composição contemporânea e da arte sonora.”.

D.3 Motivações para a criação da editora.

A grande motivação para a criação das editoras deveu-se à carência de editoras experimentais sentidas pelos seus fundadores que resultou na necessidade de editar a sua própria música (n=2) “(...)com o intuito de editar a minha própria música,” ; “(...)pela necessidade de editar a nossa própria música”, e posteriormente a edição novos artistas “(...)expandimos para a edição de outros artistas que nos eram próximos.”; “(...)interesse de músicos de todos os cantos do mundo.”

D.4 Iniciativa/ vontade dos festivais em divulgar editoras e artistas nacionais.

Verificou-se uma concordância entre os participantes na consideração de que não existe intuito por parte dos programadores em divulgar as editoras (n=2) “(...)não sinto em geral grande preocupação por parte da maioria dos programadores”, “Infelizmente não tenho essa percepção(...)”, referindo ainda que esta iniciativa/vontade por parte dos programadores não deva existir (n=1) “Não o vejo como uma obrigação ética, (...)”.

Contudo, a mesma situação não se aplica em relação aos artistas (n=1) “(...)é frequente a participação de músicos portugueses na maioria dos festivais nacionais.”.

4.2 Discussão crítica dos Resultados

A análise das respostas dos entrevistados permite uma obter uma caracterização do termo “música experimental”, pelos agentes criativos que desenvolvem o seu trabalho com base no conceito e uma pequena caracterização dos festivais experimentais realizados em Portugal, resultante do conhecimento e relacionamento direto ou indireto dos intervenientes.

Relativamente a uma definição do termo música experimental é perceptível que o conceito é pessoal a cada interveniente, resultando da sua experiência com o termo. Contudo numa possível designação do termo indicáramos que este não se baseia em nenhum modelo, mas sim, numa forma de estar do artista e de produzi e trabalhar o som. O conceito de música experimental é extramente amplo a definições, mas o que o caracteriza é a postura de experimentação e transformação do som.

No que concerne ao primeiro contacto dos intervenientes com a música experimental é perceptível que este ocorreu para a maioria durante a adolescência, mas em ocasiões variadas. É clara a importância do trabalho dos meios de difusão como os espaços de programação, as editoras e até a rádio, como forma de ligação entre o público e a música experimental.

Numa análise às motivações para a criação de festivais experimentais percebemos que a maioria surgiu de forma a satisfazer necessidades existentes na área experimental. Esta particularidade eleva estes festivais ao âmbito de projetos culturais que tentam transmitir valor cultural. A sua singularidade é visível nos factores de distinção, na sua programação e até pelo facto de todos os programadores terem indicado que não o festival não teve qualquer inspiração ou referências de outrem.

Relativamente aos orçamentos apresentados pelos programadores, estes não indicam os valores reais inerentes à sua produção. Muitos dos seus apoios, estatais e privados, são fornecidos na versão de aluguer de salas, alojamentos, refeições, etc, que deveriam de ser transformados num valor líquido e por consequente identificados como receitas. Apenas o festival EME e Out.fest disponibilizaram uma descrição pormenorizada do seu orçamento. No orçamento do festival EME percebe-se que as despesas e as receitas atingem o mesmo valor, sendo que a despesa mais elevado é a promoção e comunicação do festival e a sua maior receita o apoio à DGArtes. O festival Out.fest indica que a sua maior despesa são os artistas (cachets, viagens, estadias e refeições) e a sua maior receita são os apoios estatais. Neste dois orçamentos é visível que receita proveniente da bilheteira é muito baixo,.

A unicidade destes festivais leva a que o seu público seja restrito, não por opção do programador, mas pelos hábitos de consumo inerentes à nossa cultura. Como indicado anteriormente, também a receita de bilheteira, resultado de um público restrito e não só, leva a que este tipo de festival não consiga autossustentar-se, sendo obrigado a recorrer a apoios (privados e estatais). É nos apoios que se encontra a maior barreira inerente à produção dos festivais. Os programadores têm dificuldade em obter garantias e estabilidade financeira por parte do poder estatal, regional e local, provocando uma instabilidade na equipa de trabalho, e não só, já que a própria realização do festival é comprometida. A particularidade destes eventos faz com que a sua pertinência não seja relevante para as entidades públicas, mas também para os canais de imprensa. Contudo, os apoios estatais e privados são ainda os grande aliados aos festivais, sem o contributo destes a sua realização era muito complicada. Encontramos aqui uma dependência uma forte dos festivais experimentais, que pode limitar o seu trabalho.

Por se tratar de uma área artística com um núcleo restrito de artistas, público, a duplicidade de papéis entre programadores e produtores é frequente na direção dos festivais. Os artistas são muitas vezes obrigados a realizar esta duplicidade de função, porque os festivais experimentais apenas conseguem atingir valor cultural. Estes festivais podem ser também servir como uma “montra” para a apresentação dos seus trabalhos e de artistas que se inserem na área experimental, tornando-os projetos pessoais sem fins lucrativos.

Uma dimensão/qualidade de gestão profissional na produção dos festivais, pode ser umas das formas da música experimental ser vista com a devida importância. A pertinência da dimensão de gestão profissional nos festivais não se aplica tanto à programação, mas sim ao planeamento e produção. Os festivais são encarados hoje em dia como eventos capazes de produzir quer receitas internas, quer receitas para a localidade onde se situa através do turismo cultural. Um trabalho assente na comunicação, no público-alvo e na relação com as entidades públicas e privados, poderá trazer aos festivais um nível de maturidade que ainda não conseguiram atingir.

O trabalho desenvolvido pelos programadores de espaços/ entidades públicas assemelha-se ao desenvolvido pelos programadores/produtores de festivais. A programação que desenvolvem ao longo do ano é direcionada à missão dos espaços em que trabalham, sendo singular e pessoal em algum dos casos. Estes locais devem ser encarados como um meio de apoio, difusão dos artistas experimentais, mas também como uma forma de educar o público e de criar hábitos culturais no consumo de música experimental. Assim como nos festivais depara-se com a falta de financiamento, falta de espaços capacitados para a receber os artistas e principalmente a indiferença dos media.

As editoras, assim como os festivais, são meios de difusão importantes para os artistas, no entanto, estes dois meios não têm criado sinergias entre si. O discurso das editoras reflete uma preocupação dos programadores portugueses em programar artistas nacionais, mas o mesmo não se aplica às editoras. As potenciais sinergias que se poderiam criar entre festivais e editoras seriam favoráveis a ambos os lados. As editoras podiam ver nos festivais oportunidades de divulgação do seu trabalho junto do público e artistas emergentes e, por sua vez, os festivais poderiam encontrar nas editoras um aliado em matérias de comunicação e programação.

Capítulo 5: Conclusões e perspectivas de trabalho futuro

5.1 Perspetiva Histórica

Sendo um dos tópicos desta investigação a música experimental, a primeira observação que importa fazer prende-se com o reconhecimento de uma certa dificuldade em encontrar um conceito chave que caracterize a atividade. Esta tende a centra-se em modelos muito particulares de criação e produção, próprios de cada criador. Contrariamente aos modelos tradicionais, os modelos de criação que emergiram na música experimental tornaram difícil de a inserir numa linha estética em particular, sendo mais apropriado para o artista experimental posicionar-se consoante o seu método de criação (Capítulo 1).

O desenvolvimento tecnológico e a facilidade no acesso aos meios de produção impulsionou o crescimento de novos criadores e correntes estéticas. A singularidade dos modelos de criação tornou as performances de artistas experimentais únicas, desencadeando nos promotores de salas e programadores reticências relativamente à realização e programação de espetáculos de natureza experimental, por se tratar de uma atividade musical complexa e pouco atrativa. Nalguns casos, sem qualquer produção de informação visual suscetível de impressionar o espectador de forma a criar entretenimento. Contudo, a informação, obras e performances produzidas necessitaram de ter um espaço de apresentação, discussão e criação de sinergias entre artistas. É neste contexto que a partir de 1990 começam a surgir festivais dedicados à difusão e promoção da música experimental nas mais diversas vertentes e em especial na electrónica. Festivais como o Ars Electronica, Transmediale, Sónar, Mutek e Decibel tornaram-se referências mundiais (Capítulo 2) devido à criação de uma marca respeitada, ao seu prestígio a nível mundial, aos objetivos definidos, à sua programação e qualidade de gestão profissional na produção dos eventos. Em Portugal, o aparecimento dos festivais experimentais, tal como a nível internacional, surgiu maioritariamente pela mão de artistas com o intuito de difundir a produção criativa nacional nas suas mais diversas vertentes, da acústicas à electrónica. Contudo, por diversas razões, parte dos festivais criados em Portugal têm colapsado ou entrado em descontinuidade nas suas edições (Capítulo 4).

5.2 Corpo de conclusões

Iniciada com o objectivo de compreender a problemática da descontinuidade existente nos festivais de música experimental, esta dissertação propõe como ponto de partida a análise dos

diversos modelos adoptados. Esta abordagem, baseada no contacto direto com os agentes nacionais difusores e promotores das artes e música experimental, começou por mapear as problemáticas identificadas nas filosofias de gestão orçamental. Dos dados obtidos pelos entrevistados, percebemos não haver uma uniformidade no tratamento orçamental, verificando-se uma interpretação diferenciada na forma de realizar o orçamento, sendo que alguns valores indicados não parecem corresponder aos valores reais. Uma das opções para melhorar esta discrepância entre modelos poderia passar pela generalização do uso do modelo orçamental disponibilizado pela DGArtes no seu site.

Alguns dos festivais realizados no contexto nacional utilizam *modelos familiares* em que não existe cachê para os artistas e estes atuam por prazer ou motivados por interesses mútuos⁵⁴. Por outro lado, os modelos de produção utilizados pelos festivais internacionais distanciam-se consideravelmente dos realizados em Portugal. No conjunto dos festivais que mais se aproximam do modelo internacional, encontramos atualmente o festival *Semibreve* que na sua programação, além dos habituais concertos, inclui ainda instalações em diversos espaços da cidade de Braga, assim como comissões criativas e visitas de escolas ao espaço do festival. Com estas ações, a organização pretende aproximar as comunidades escolares dos criadores e das suas criações. É ainda visível no site deste festival, que mais de 50% dos apoios e parcerias do *Semibreve*, são oriundos de canais de comunicação (blogs, jornais, rádios, magazines, etc.) percebendo-se assim um forte investimento na divulgação.

Verifica-se ainda no conjunto das problemáticas dos modelos de produção analisados, uma forte dependência dos festivais relativamente aos apoios prestados por entidades públicas. No conjunto das regras dos apoios consagrados às Artes que o Ministério da Cultura atribui, sobressaem duas exigências descritas no *Regulamento das Modalidades de Apoio Directo às Artes*⁵⁵ para a obtenção de apoio na apresentação das candidaturas quadrienais, bienais, anuais e pontuais: (1) a criação de público (Capítulo 3, artigo 4.º, alínea b) e (2) a criação de receitas (Capítulo 3, artigo 4.º, alínea a).

No entanto, embora o Estado promova o rigor de atuação relativamente a estes critérios, há uma contradição que se torna perceptível: ao mesmo tempo, o próprio Estado promove e pratica o contrário por via das mais diversas entidades em eventos de diversa natureza artística. A título de exemplo, podemos apontar o caso do *Fórum do Futuro* nas suas edições de 2014 e 2015, realizadas em espaços públicos como o Teatro Municipal Rivoli, Teatro

⁵⁴ Conversação privada com artistas

⁵⁵ Portaria nº1189 – A/2010 de 17 Novembro, acedido em 15 de Dezembro 2015, em <http://www.dgartes.pt>

Nacional São João, Casa da Música e Museu de Serralves em que uma grande parte, senão a totalidade dos eventos eram de entrada livre. Os eventos receberam durante uma semana, várias figuras de referência mundial no mundo da arte, numa programação que promoveu debates/conversas, concertos, instalações e performances.

Desta forma é possível inferir que o Estado de alguma forma se comporta deslealmente, contradizendo as regras que impõe na regulamentação (criação de receitas) desrespeitando assim o trabalho desenvolvido pelos agentes profissionais das artes no que diz respeito à criação de público. O esforço desenvolvido pelas entidades artísticas privadas na promoção e valorização da arte e do trabalho dos artistas através do pagamento, acaba por ser desconsiderado pelo Estado ao organizar iniciativas gratuitas. Este modelo de atuação pode-nos levar a questionar se não haverá neste procedimento um vício perigoso: a possibilidade de se criar a percepção de que a fruição pública da arte deve ser gratuita em qualquer condição.

Além disso, esta atuação dificulta a possibilidade do sector privado poder desenvolver uma atividade equilibrada. Nos resultados do objecto de estudo, como foi referido no Capítulo 4, o Estado é tido como principal aliado e simultaneamente como gerador dos maiores receios relativamente à continuidade dos festivais analisados.

Além de provocar este desequilíbrio, o Ministério da Cultura incorre ainda numa prática de difícil compreensão: embora apoie a criação artística na sua globalidade, não possui nenhuma candidatura para apoio à criação musical só por si. Por outro lado, existem apoios indiretos à criação musical quando englobada noutras formas de produção (teatro, cinema, dança) assim como para os mais diversos formatos de difusão. Apesar de no nosso país possuímos boas condições de acolhimento (ambiente geográfico, hotéis, alimentação) para a realização de festivais, falta-nos ainda o essencial: a percepção por parte das entidades estatais de que a arte experimental, na sua generalidade pode ser encarada como uma indústria criativa capaz de gerar riqueza. Este potencial, tanto a nível financeiro como cultural e social, já foi percebido e explorado por diversos países de que são exemplo os casos internacionais abordados neste estudo.

5.3 Perspetivas de Investigação e Trabalho Futuro

Mecanismos estatais versus privado

Podemos afirmar que a investigação foi bem sucedida atendendo sobretudo à caracterização obtida a partir dos exemplos de produção de festivais nacionais e respetiva identificação de

problemas. Trata-se de uma área pouco explorada, muito carente de literatura e que ainda assim pode representar um nicho de exploração muito importante no sector dos eventos associados à criação de indústrias criativas e ao turismo cultural.

Considerando os resultados obtidos, talvez fosse interessante averiguar-se de que forma podem os privados (os próprios alunos deste mestrado, enquanto exemplo) afirmar-se enquanto produtores de conteúdos. Esta questão é especialmente pertinente se considerarmos que o Estado enquanto produtor, tende a pressionar a produção independente uma vez que promove a oferta cultural a muito baixo preço, ou mesmo gratuitamente. Assim, deparamo-nos com algumas questões às quais seria interessante obter resposta:

- *De que forma se pode superar a atitude hegemónica do Estado?*
- *Como pode alguém que se quer afirmar enquanto produtor, encontrar autonomia financeira de forma equilibrada e sustentada?*
- *Que novos modelos de gestão, promoção e divulgação se poderão criar para realizar esta autonomia?*

Contudo, as alianças criadas com os privados neste tipo de eventos, são sobretudo sob a forma de cedência de materiais e serviços, sendo que a percentagem de valor monetário conseguido é habitualmente muito reduzida ou nula. As grandes empresas (bebidas, cadeias de supermercados, marcas de telecomunicações) não encontram neste tipo de evento de nicho, uma forma de se autopromoverem atendendo a que qualquer retorno possível de capital investido é sempre diminuto. E este tipo de empresas só se interessa por acontecimentos de grande escala. Este aspecto faz com que exista uma luta permanente pela sobrevivência deste tipo de festivais que acabam por não ser capazes de competir com eventos mais convencionais, encontrando apenas resposta na dependência quase exclusivamente dos apoios Estatais.

Os eventos culturais como produtores de valor

A investigação na área da promoção e divulgação da música experimental, tal como referenciado no Capítulo 1, pela sua própria natureza, não normalizada, sofre de um défice de informação o que acaba por colocar esta tipologia de eventos fora dos interesses globais dos produtores. Contudo, observando os casos internacionais, encontramos exemplos de grande sucesso em que a programação é muito semelhante a alguns dos exemplos descontinuados em

Portugal (EME, Ó da Guarda, Número, Co Lab). Considerando este facto seria pertinente averiguar-se se o modelo de produção empregue atualmente pelos produtores de festivais se adequa à sua envolvente (influências externas, que têm impacto nas suas decisões).

Da mesma forma que Russolo e Cage perceberam que os modelos de produção vigentes nas suas épocas não correspondiam totalmente ao que acontecia em seu redor, também os agentes organizadores e promotores de eventos devem perceber as tendências e as necessidades do seu tempo. É como se a criatividade fosse o petróleo do século XX, a lógica de produção terá de acompanhar inevitavelmente as ambições dos criadores, como acontece nos casos de sucesso já revistos. O que nos leva a colocar a seguinte questão:

- Poderá o sucesso dos eventos portugueses na área das artes experimentais passar pela valorização da criatividade aplicada à lógica de produção?

Bibliografia

- Adorno, T. (1993). Music, Language, and Composition, *The Musical Quarterly*, Vol.77, No. 3, pp. 401-414, tradução Susan Gillespie.
- Alves, I. S. (2007). *15 Anos de Bolsa Ernesto de Sousa (1992-2007)*, edição: Bolsa Ernesto de Sousa.
- Ars Electronic, (2015a). *About / Ars Electronica*, acessado em 15 Julho 2015, de <http://www.aec.at/about/en/>
- Ars Electronic, (2015b). *POST CITY – Habitats for the 21st Century /Ars Electronica*, acessado em 15 Julho 2015, de <http://www.aec.at/postcity/en/>
- Bailey, D. (1992). *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. NY: Da Capo Press.
- Barbosa, M. (2014). *Violência de Estado: dos discursos sociais às leituras individuais*. Tese de Doutoramento não publicada. Braga: Universidade do Minho.
- Benjamin, W. (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Cage, J. (1960). performing “Water Walk”, *I’ve Got a Secret* (programa televisivo), acessado em 23 Junho 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=Yybn6iKmYdQ>
- Cage, J. (1990). *"An Autobiographical Statement"*. Acessado em 4 de Abril 2015, de http://johncage.org/autobiographical_statement.html.
- Cage, J. (2011). *Silence: Lectures and Writings*. London: Marion Boyards.
- Carlos “Zingaro”, (2006). *Contemporary Music Review*, (2006) Vol. 25, Nos. 5/6, October/December, pp. 597 – 602. DOI:10.1080/07494460600990836.
- Cascone, K. (2000). The Aesthetics of Failure: “Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music. *Computer Music Journal*, 12–18.
- Cascone, K. (2002). Laptop Music – counterfeiting aura in the age of infinite reproduction. *Parachute*, 52–59.
- CTM Festival (2015). *About / CTM Festival*, acessado em 17 Julho 2015, de www.ctm-festival.de/news/
- Collins, N. (2006). Towards Autonomous Agents for Live Computer Music: Realtime Machine Listening and Interactive Music Systems, (October 2003).
- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (3ª ed.). Thousand Oaks: SAGE Publications.

- Dante, D. (2015). Sónar Buenos Aires 2015: Versión Deshidratada, (5 Dezembro, 2015), acedido em 15 Dezembro 2015, de <http://www.buenosaliens.com/notas.cfm/cod.60901.t.version-deshidratada.htm>
- Darlington, Y., Scott, D. (2002). *Qualitative Research in Practice: Stories From the Field*. Crowns Nest: Allen & Unwin.
- Editions Mego (2015), *Recollection GRM* / Edition Mego, acedido em 15 Dezembro 2015, de <http://editionsmego.com/releases/recollection-grm/>
- Emmerson, S. (2000). Beyond the acousmatic: Hybrid tendencies in electroacoustic music. In S. Emmerson (Ed.), *Music, Electronic Media, and Culture*. Ashgate.
- Emmerson, S. (2007). Where next? New music, new musicology, (Cutler 2000), 1–6.
- Getz, D. (2007). Events studies: theory, research and policy for planned events. Ed. Elsevier Ltd, ISBN 10: 0-7506-6959-4.
- Holmes, T. B., (2002), *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*, Second Edition, Psychology Press, ISBN 0415936446.
- Irving, M. (2006). *Interpretive Practice in Laptop Music Performance*. Simon Fraser University.
- Joaquim, V. (2014). *O papel do laptop performance enquanto agente transformador das praticas musicais*. Tese de doutoramento, Universidade Católica Portuguesa.
- Jordà, S. (2005). Digital Lutherie - Crafting musical computers for new musics ' performance and improvisation.
- López, F. (2004). Against the Stage. Acedido em 11 Dezembro 2014, de <http://www.franciscolopez.net/essays.html>
- López F. (2015). Francisco Lopez (about), acedido em 27 Agosto 2015, <http://www.franciscolopez.net/>
- Manon, H. S., & Temkin, D. (2011). Notes on glitch. *World Picture*, 6.
- Miso Music Portugal (2015). *Música Viva 2016* / Miso Music Portugal, acedido em 15 de Dezembro de 2015, em http://www.misomusic.com/index.php?option=com_content&view=article&id=450&Itemid=261&lang=pt
- Mutek (2015). *About* / Mutek, acedido em 19 Julho 2015, de <http://www.mutek.org/en/about>
- Nolas, S.M. (2011). Grounded Theory Approaches. In. N. Frost (Ed.), *Qualitative Research Methods in Psychology: Combining Core Approaches* (pp. 16 - 43). New York: McGraw Hill.

- Nyman, M. (1999). *Experimental music: Cage and beyond*, Second Edition, Cambridge University Press, ISBN 9780521653831.
- Russolo, L. (1913). *The Art of Noise*. *BMJ* (1967 / 200.). Pamphlet, A Great Bear.
- Schrock, R. (2010). Questions for Christian Fennesz. *Fundamentally Sound*. Acedido em 05 Maio 2015, de <http://fundamentallysound.org/interviews/cf-interview>
- Small, K. E. (2007). *Understanding The Social Impacts of Festivals on Communities*. Tese de doutoramento, University of Western Sydney, p.21
- Sónar (2015). *What is Sónar / Sónar*, acedido em 18 de Julho 2015, de <https://sonar.es/en/pg/what-is-s%C3%B3nar>
- Strauss, A. & Corbin, J. (1998). *Basics of qualitative research. Techniques and procedures for developing grounded theory*. Thousand Oaks: Sage.
- Transmediale-International Festival for Art and Digital Culture (2015). *Transmediale/art&digitalculture / Transmediale*, acedido em 17 Julho 2015, de <http://transmediale.de/>
- Trem Azul (2015), *Sobre Nós/ Trem Azul*, acedido em 23 de Maio, de <https://tremazul.wordpress.com/ffffff/>
- Vieira, M. R. (2014). Portugal com mais de 100 festivais de música em 2014. *Blitz: nunca se ouviu uma revista assim!*. Acedido em 20 Maio 2015, de <http://blitz.sapo.pt/portugal-com-mais-de-100-festivais-de-musica-em-2014=f92766#ixzz36DPyyEN3>
- Weidenbaum, M. (2006). Serial Port: A Brief History of Laptop Music. *The Web Magazine of the American Music Center*. Acedido em 20 Novembro 2014, de <http://www.newmusicbox.org/articles/Serial-Port-A-Brief-History-of-Laptop-Music/>
- Wolff, C. (1958). New and Electronic Music in Audience. 5, no. 3 Summer
- Worth, P. (2011). *Technology and ontology in electronic music: Mego 1994-present*. The University of York.

Apêndices

Quadro 1. - Guião de Entrevista - Programadores/Produtores de Festivais

Pergunta	Tópicos Principais	Exemplos de Questões/ Aspectos a explorar	Objetivos
1 e 2	Background dos intervenientes	-Definição pessoal de música experimental; -Relação com a música experimental.	-Identificar o conceito de música experimental do interveniente; - Perceber a relação entre o programador e a música experimental.
3,4,5,6 ,7 e 10	Caracterização de festival em estudo	-Criação do festival; -Conhecimento do meio em que se insere -Factor de distinção; -Ano da última edição; -Número de edições realizadas; -Identificar a natureza do festival.	-Identificar os motivos para a criação do festival; -Identificar e mapear os festivais experimentais em Portugal; -Perceber a singularidade do festival -Identificar o historial do festival.
8 e 9	Conhecer os diversos modelos financeiros dos festivais	-Orçamento global da última edição. -Cópia do último orçamento	-Perceber os modelos de financiamento utilizados pelos festivais.
11 e 12	Programação	-Critérios de orientação utilizados na preparação da programação; -Enquadramento estético da programação.	-Identificar os critérios de seleção dos trabalhos que são apresentados; - Identificar a estética usada pelo interveniente na sua programação.
13 e 15	Produção	-Barreiras de produção inerentes à sobrevivência dos festivais experimentais (caso geral); -Barreiras de produção encontradas na realização do festival (caso particular); -Aliados/ parceiros do festival (caso particular).	-Identificação das principais barreiras e inerentes à produção do festival ; - Identificação das principais aliados inerentes à produção do festival.

14,16,17 e 18	Entendimento do interveniente sobre a gestão dos festivais		-Artistas como produtores de festivais; -Tempo de vida dos festivais; -Dimensão/qualidade de gestão profissional/profissionalização; -Classificação do estado atual dos festivais experimentais em Portugal	- Observação dos intervenientes sobre o estado atual dos festivais e identificação dos respectivos problemas
Pergunta	Tópicos Principais	Exemplos de Questões Aspectos a explorar		Objetivos
1	Background dos intervenientes	-Definição pessoal de música experimental.		-Identificar o conceito de música experimental do interveniente.
2	Conhecimento do meio em que se insere	-Conhecimento sobre os festivais existentes.		-Identificar e mapear os festivais experimentais em Portugal.

Quadro 2. - Guião de Entrevista – Programadores de Espaços / Entidades Nacionais

3	Programação	Enquadramento estético da programação.	- Identificar a estética usada pelo interveniente na sua programação.
1 e 2	Background dos intervenientes	-Definição pessoal de música experimental;	-Identificar o conceito de música experimental do interveniente;
4	Barreiras encontradas na realização da programação	-Relação com a música experimental -Principais barreiras encontradas ao programar música não convencional.	-Perceber a sua relação com a música experimental -Identificação de obstáculos inerentes à programação.
3,4,5 e 6	Caracterização da editora	-Ano em que surgiu;	- Enquadramento das editoras;
5 e 6	Entendimento do interveniente sobre a gestão dos festivais	-Artistas como produtores de festivais; -Objetivos; -Missão; -Motivos para o seu aparecimento -Dimensão/qualidade de gestão	-Observação dos intervenientes sobre o estado atual dos festivais e identificação dos respectivos problemas.
7	Conhecimento do meio em que se insere	profissional na programação. -Conhecimento sobre os festivais existentes	-Identificar e mapear os festivais experimentais em Portugal
8	Sensibilidade dos programadores para a incorporação de artistas e editoras nacionais nos festivais		-Perceber a presença de editoras e artistas portugueses nos festivais experimentais portugueses
9,10 e 11	Entendimento do interveniente sobre a gestão dos festivais	-Artistas como produtores de festivais; -Tempo de vida dos festivais; -Classificação do estado atual dos festivais experimentais em Portugal	- Observação dos intervenientes sobre o estado atual dos festivais e identificação dos respectivos problemas

Quadro 3. – Guião de Entrevistas – Editoras Nacionais

Inquérito – Programadores de Salas/Entidades Nacionais

25 de Agosto 2015

1. Qual a sua definição pessoal de “música experimental”?
2. Ainda se lembra da primeira vez que teve contacto com “música experimental”?
3. De onde surgiu a vontade de criar um festival de música experimental?
4. Que festivais de “música experimental” conhece em Portugal?
5. O que distingue o (nome do festival) dos outros festivais de música experimental existentes no panorama nacional ?
6. Em que ano foi a ultima edição?
7. Quantas edições se realizaram?
8. Qual o orçamento global da última edição⁵⁶?
9. Poderia providenciar-nos uma cópia do último orçamento global (execução final) onde estejam inerentes as receitas (bilheteira, apoios, ...)?
10. O festival foi inspirado nalgum festival existente, ou toma como referência algum outro? Qual?
11. Como programador, quais são os critérios de orientação utilizados na preparação da programação ?
12. Como enquadra esteticamente a programação realizada no festival?
13. Enquanto programador/produtor quais as principais barreiras inerentes à sobrevivência deste tipo de festivais?
14. Como explica o facto da maior parte dos programadores dos festivais de música experimental serem artistas desta área?
15. No caso do seu festival indique a principal barreira encontrada? Existe algum tipo de aliado, parceiro ou ligação que se torne essencial à produção?
16. Na sua opinião, como explica, o facto deste género de festival terem tipicamente uma existência tão curta?
17. Na sua opinião, seria importante haver uma dimensão/qualidade de gestão profissional na programação dos festivais?
18. Como classifica o atual panorama nacional dos festivais de música experimental?

⁵⁶ Por orçamento global entende-se, o somatório de todas as atividades (artistas, equipamentos, espaços, serviços, técnicos, serviços administrativos, promoção e divulgação, etc.).

Inquérito – Programadores de Salas/ Entidades Nacionais

17 de Setembro 2015

1. Qual a sua definição pessoal de “música experimental”?
2. Que festivais de “música experimental” conhece em Portugal?
3. Como enquadra esteticamente a programação que faz?
4. Quais as principais barreiras que encontra ao programar música não convencional/experimental?
5. Como explica o facto da maior parte dos programadores de festivais de música experimental serem artistas desta área?
6. Na sua opinião, seria importante haver uma dimensão/qualidade de gestão profissional na organização e programação dos festivais?

Inquérito – Editoras Nacionais

10 de Setembro 2015

1. Qual a sua definição pessoal de “música experimental”?
2. Ainda se lembra da primeira vez que teve contacto com “música experimental”?
3. Em que ano nasceu a editora?
4. Quais os objetivos da editora, para além a difusão da música experimental?
5. Qual a sua missão?
6. De onde surgiu a vontade de criar uma editora de música experimental?
7. Que festivais de “música experimental” conhece em Portugal?
8. Sente haver por parte dos festivais iniciativa e vontade de divulgar artistas e editoras nacionais de entre as quais a (nome da editora)?
9. Como explica o facto da maior parte dos programadores dos festivais de música experimental serem artistas desta área?
10. Na sua opinião, como explica, o facto deste género de festival terem tipicamente uma existência tão curta?
11. Como classifica o atual panorama nacional dos festivais de música experimental?

ANEXO A: Entrevistas

Festival: Semibreve

Nome: Luís Fernandes

Data: 26 de Agosto 2015

1. Qual a sua definição pessoal de “música experimental”?

LF – Música baseada em novas fórmulas, na junção inovadora de diferentes abordagens, disruptiva, que tente abrir novos caminhos artísticos ou levar ao extremo uma ideia em particular.

2. Ainda se lembra da primeira vez que teve contacto com a “música experimental”?

LF – Na verdade, não.

3. De onde surgiu a vontade de criar um festival de música experimental?

LF – Mais que criar um festival de música experimental, surgiu a vontade de criar um festival dentro de uma área em particular, a música electrónica experimental, pois a oferta em Portugal era nula ou reduzidíssima.

4. Que festivais de “música experimental” conhece em Portugal?

LF – Out.fest, Madeiradig, creative sources, jazz em agosto, rescaldo, etc

5. O que distingue o *Semibreve* dos outros festivais de música experimental existentes no panorama nacional ?

LF – O foco na música electrónica e Arte Digital.

6. Em que ano foi a ultima edição?

LF – 2014

7. Quantas edições se realizaram?

LF – 4

8. Qual o orçamento global da última edição⁵⁷?

LF – 40.000 euros

⁵⁷ Por orçamento global entende-se, o somatório de todas as atividades (artistas, equipamentos, espaços, serviços, técnicos, serviços administrativos, promoção e divulgação, etc.)

- 9. Poderia providenciar-nos uma cópia do último orçamento global (execução final) onde estejam inerentes as receitas (bilheteira, apoios, ...)?**

(Não respondeu)

- 10. O festival foi inspirado nalgum festival existente, ou toma como referência algum outro? Qual?**

LF – Não.

- 11. Como programador, quais são os critérios de orientação utilizados na preparação da programação ?**

LF – Critérios estéticos.

- 12. Como enquadra esteticamente a programação realizada no festival?**

LF – Uma programação de vanguarda.

- 13. Enquanto programador /produtor quais são os principais barreiras inerentes à sobrevivência deste tipo de festivais?**

LF – Garantia de estabilidade orçamental.

- 14. Como explica o facto da maior parte dos programadores dos festivais de música experimental serem artistas desta área?**

LF – Por se movimentarem naturalmente na área possuem um conhecimento mais profundo acerca das correntes mais atuais e mais relevantes da música experimental. Por outro lado têm relações privilegiadas com outros artistas e agentes.

- 15. No caso do seu festival indique a principal barreira encontrada? Existe algum tipo de aliado, parceiro ou ligação que se torne essencial à produção?**

LF – Garantia de apoio financeiro continuado por parte das estruturas municipais.

- 16. Na sua opinião, como explica, o facto deste género de festival terem tipicamente uma existência tão curta?**

LF – Poderão ser indicadas diferentes razões: por não serem sustentáveis do ponto de vista de receita de bilheteira, por falta de adesão de público, por incompreensão da sua relevância por parte das entidades que financiam.

- 17. Na sua opinião, seria importante haver uma dimensão/qualidade de gestão profissional na programação dos festivais?**

LF – Completamente. É fundamental para que os festivais deste tipo de afirmem.

- 18. Como classifica o atual panorama nacional dos festivais de música experimental?**

LF – Muita qualidade, pouca quantidade.

Festival: MadeiraDig

Nome: Rafael Biscoito

Data: 15 de Outubro

1. Qual a sua definição pessoal de “música experimental”?

RB – Músicas que resultam da exploração de conceitos, processos e práticas considerados não-convencionais, visando expandir ou reformular a concepção tradicional de música.

2. Ainda se lembra da primeira vez que teve contacto com “música experimental”?

RB – Não, sinceramente, não me lembro.

3. De onde surgiu a vontade de criar um festival de música experimental?

RB – O festival surgiu em 2004, na sequência de um convite da Direcção Regional de Educação da Madeira para realização de um evento que evidenciasse a aplicação das TIC no âmbito das artes performativas.

4. Que festivais de “música experimental” conhece em Portugal?

RB – SemiBreve (Braga), Out.Fest (Barreiro).

O que distingue o MadeiraDig dos outros festivais de música experimental existentes no panorama nacional ?

RB – A sua localização (o festival realiza-se na Ilha da Madeira, região europeia ultra-periférica de elevado potencial turístico com clima muito atractivo na altura do ano em que se realiza), o seu público (maioritariamente estrangeiro) e a sua atmosfera intimista (decorrente da pequena dimensão do festival - um fim de semana alargado, com apenas dois concertos por dia, realizado num auditório com capacidade máxima para 190 pessoas – e do facto de a maioria do seu público e os artistas participantes ficarem alojados na mesma unidade hoteleira – onde se realizam todas as after-parties do evento).

5. Em que ano foi a ultima edição?

RB – O festival mantém atividade ininterrupta desde 2004.

6. Quantas edições se realizaram?

RB – Este ano, em Dezembro, realiza-se a 12^a edição.

7. Qual o orçamento global da última edição⁵⁸?

RB – 40.000 Euros.

8. Poderia providenciar-nos uma cópia do último orçamento global (execução final) onde estejam inerentes as receitas (bilheteira, apoios, ...)?

RB – A única receita da última edição realizada foi a receita de bilheteira. Aproximadamente 6.500 Euros.

9. O festival foi inspirado nalgum festival existente, ou toma como referência algum outro? Qual?

RB – Não foi inspirado nem teve qualquer outro festival como referência.

10. Como programador, quais são os critérios de orientação utilizados na preparação da programação?

RB – Preferências pessoais e a relevância dos artistas no panorama nacional e internacional.

11. Como enquadra esteticamente a programação realizada no festival?

RB – É uma programação que se pretende abrangente, procurando conciliar de forma harmoniosa, em cada edição, estéticas diversificadas no âmbito da música electrónica e experimental.

12. Enquanto programador /produtor quais as principais barreiras inerentes à sobrevivência deste tipo de festivais?

RB – Pouco público; indiferença dos media; falta de visão das entidades públicas.

13. Como explica o facto da maior parte dos programadores dos festivais de música experimental serem artistas desta área?

RB – Não tenho explicação.

14. No caso do seu festival indique a principal barreira encontrada? Existe algum tipo de aliado, parceiro ou ligação que se torne essencial à produção?

RB – No nosso caso, inicialmente, a principal barreira/desafio a ultrapassar foi a criação e fidelização de um público para o evento. São essenciais à produção as parcerias estabelecidas com a entidade pública que gere o local dos concertos, com uma unidade

⁵⁸Por orçamento global entende-se, o somatório de todas as atividades (artistas, equipamentos, espaços, serviços, técnicos, serviços administrativos, promoção e divulgação, etc.)

hoteleira, e com uma organização estrangeira que assegura a promoção internacional do evento.

15. Na sua opinião, como explica, o facto deste género de festival terem tipicamente uma existência tão curta?

RB – Decorrente das barreiras acima mencionadas, é extremamente difícil tornar economicamente sustentável a existência deste tipo de eventos.

16. Na sua opinião, seria importante haver uma dimensão/qualidade de gestão profissional na programação dos festivais?

RB – Não disponho de elementos que me permitam avaliar a dimensão/ qualidade de gestão na programação dos festivais de música experimental.

17. Como classifica o atual panorama nacional dos festivais de música experimental?

RB – Positivo. Pelo simples facto de existirem atualmente em Portugal festivais de música experimental com projeção internacional, com organizações competentes e motivadas, capazes de garantir a sua continuidade.

18. Como classifica o atual panorama nacional dos festivais de música experimental?

RB – Positivo. Pelo simples facto de existirem atualmente em Portugal festivais de música experimental com projeção internacional, com organizações competentes e motivadas, capazes de garantir a sua continuidade.

Festival: Out.Fest

Nome: Rui Pedro Dâmaso

Data: 21 de Outubro 2015

1. Qual a sua definição pessoal de “música experimental”?

RPD – Impossível elaborar uma definição, mas o entendimento do conceito passa sobretudo por atitudes: descoberta, aventura, exploração, risco, procura do novo, etc. Dada a necessária ocorrência destas atitudes, tenho para mim que toda a música que possa verdadeiramente dizer-se “experimental” tem de acabar, necessariamente, por ser intensamente pessoal, ie, um reflexo da abordagem / maravilhamento do músico experimental perante as suas “descobertas” e incursões.

2. Ainda se lembra da primeira vez que teve contacto com a “música experimental”?

RPD – Desde a pré-adolescência que toda a minha “mesada” era encaminhada para discos e grande parte das tardes e noites de ouvidos colados na rádio. Nesse sentido, houve vários momentos de descoberta, enquanto ouvinte, de coisas que não cabiam na minha concepção, a dado momento, de música – desde ouvir Guns n' Roses com 12 anos e correr para a minha mãe a dizer “isto é tão PESADO!”, até, já com 16/17 anos, descobrir Pink Floyd, Sonic Youth, o jazz (e criar a ideia do som “jazz”, como algo que procurava há anos e nunca tinha descoberto), etc. Nesse sentido, mais do que olhar para um rótulo ou uma classificação de “experimental”, e na sequência do que disse no ponto acima, esse contacto foi sempre mediado por uma sensação de descoberta e do sentimento de “nunca ter ouvido nada assim”. Nesse sentido, também para o ouvinte as mesmas atitudes que identifico nos artistas “experimentais” têm de ocorrer.

3. De onde surgiu a vontade de criar um festival de música experimental?

RPD – Nunca tivemos vontade de criar um festival de música experimental, na verdade. O surgimento do OUT.FEST deveu-se a um entusiasmo sentido pela descoberta de coisas novas, de objetos e bandas musicais que fascinavam, ligado a um particular momento, a nível nacional, de surgimento de projectos musicais desafiantes.

4. Que festivais de “música experimental” conhece em Portugal?

RPD – Atualmente, diria que encaixam no meu conceito de “música experimental”, para além do OUT.FEST, o “Jazz em Agosto”, o “Semibreve”, o “MIA”, o “Madeira Dig” e pouquíssimos mais. Diria no entanto que há cada vez mais espaço para projectos que pessoalmente enquadraria no âmbito experimental noutro tipo de festivais, mais abertos a géneros mais “comuns”, casos de, por exemplo, o “Bons Sons” ou o 2Milhões de Festa”.

5. O que distingue o Out.Fest dos outros festivais de música experimental existentes no panorama nacional ?

RPD – Talvez a pluralidade de sonoridades e pseudo-géneros que sempre encontramos dentro do OUT.FEST. O Jazz em Agosto é um festival de jazz, ainda que de vanguarda, o

Semibreve de música electrónica, tal como o Madeira Dig, o MIA de música improvisada tout-court. No OUT.FEST há sempre espaço para manifestações de música experimental com proveniências, percursos e sonoridades que passam por todos os acima mencionados e também por parentes afastados do rock, da pop ou da folk, por exemplo.

6. Em que ano foi a ultima edição?

RPD – 2015

7. Quantas edições se realizaram?

RPD – 12

8. Qual o orçamento global da última edição⁵⁹?

RPD – Cerca de 40.000€

9. Poderia providenciar-nos uma cópia do último orçamento global (execução final) onde estejam inerentes as receitas (bilheteira, apoios, ...)?

RPD – Não disponho de uma versão que possa revelar-lhe neste momento, mas a distribuição de despesas é na ordem de:

Artistas (cachets, viagens, estadias, refeições): 40%

Staff (produção e direção): 22%

Equipamentos e comunicação (som, luz, salas, logística, design, etc): 38%

Receitas:

Bilheteira: 20%

Apoios Públicos estatais: 45%

Apoios Públicos locais / regionais: 30%

Apoios privados: 5%

10. O festival foi inspirado nalgum festival existente, ou toma como referência algum outro? Qual?

RPD – Não fomos inspirados por nenhum festival em particular, até porque a identidade do OUT.FEST se foi construindo com o passar dos anos, com variadíssimas mudanças e experiências no que diz respeito ao seu modelo.

⁵⁹ Por orçamento global entende-se, o somatório de todas as atividades (artistas, equipamentos, espaços, serviços, técnicos, serviços administrativos, promoção e divulgação, etc.)

11. Como programador, quais são os critérios de orientação utilizados na preparação da programação ?

RPD – A qualidade reconhecida ao artista, independentemente do género ou filiação estética; a percepção de uma atitude extremamente pessoal reflectida na sua música; a percepção de um percurso sólido por trás de si ou a promessa de um percurso sólido á sua frente. Interessa-nos sobretudo mostrar artistas cuja vida se reflete ou refletirá na sua música.

12. Como enquadra esteticamente a programação realizada no festival?

RPD – Impossível de enquadrar pelas razões referidas em particular no ponto 5. É um festival de estética plural, sendo que mais do que a estética é a atitude “exploratória” que o define.

13. Enquanto programador /produtor quais são os principais barreiras inerentes à sobrevivência deste tipo de festivais?

RPD – A maior barreira prende-se sempre com a dificuldade de financiamento; tratam-se obviamente de festivais que, programando com base no mérito artístico e logo dentro de géneros que muitas vezes “nem existem”, não podem ser feitos de acordo com uma lógica de mercado. Claro que as receitas de bilheteira podem e devem ser um pilar de sustentação, mas dado o carácter de formação de públicos e de estímulo à diversificação da oferta cultural, configura-se sobretudo aqui um papel de serviço público ao qual estado e autarquias (mas também as empresas por via da responsabilidade social e não tanto do patrocínio) deveriam procurar corresponder com mais seriedade.

14. Como explica o facto da maior parte dos programadores dos festivais de música experimental serem artistas desta área?

RPD – Certamente pelo facto de estarem mais atentos, mais ligados, e por sentirem a necessidade de chamar para estas músicas mais pessoas.

15. No caso do seu festival indique a principal barreira encontrada? Existe algum tipo de aliado, parceiro ou ligação que se torne essencial à produção?

RPD – Identificada a maior barreira, no ponto 13, diria que é o financiamento obtido por parte da Direcção-Geral das Artes que se constitui como o pilar fundamental do OUT.FEST, dado o fraco investimento do município. Registo no entanto que entidades públicas como a Baía do Tejo ou a Entidade de Turismo de Lisboa se têm aproximado e ajudado o festival nos anos mais recentes.

16. Na sua opinião, como explica, o facto deste género de festival terem tipicamente uma existência tão curta?

RPD – As dificuldades de financiamento; um certo comodismo instalado em estruturas que dependem durante muito tempo de financiamento público e que os leva a não serem capazes de fazer crescer a sua base de públicos e de notoriedade; no nosso caso, 12 anos são muito, muito tempo.

17. Na sua opinião, seria importante haver uma dimensão/qualidade de gestão profissional na programação dos festivais?

RPD – É absolutamente essencial, e todos os anos, no nosso caso particular, reforçamos essa dimensão.

18. Como classifica o atual panorama nacional dos festivais de música experimental?

RPD – Escasso, mas com qualidade.

Festival: Jardins Efémeros

Nome: Sandra Oliveira

Data: 07 de Outubro 2015

1. Qual a sua definição pessoal de “música experimental”?

SO – É o devir.

2. Ainda se lembra da primeira vez que teve contacto com “música experimental”?

SO – Sim. Início dos anos 90 na Gulbenkian. Concertos diários do Stockhausen.

3. De onde surgiu a vontade de criar um festival de música experimental?

SO – Os Jardins Efémeros não são um festival de música experimental. É um acontecimento anual pensado para a cidade de Viseu e que cruza várias disciplinas artísticas, sempre com o foco na experimentação. Acredito profundamente que a evolução social passa pelo forte apoio à experimentação científica e artística. No meu caso, o meu trabalho é centrado fundamentalmente na música e nas artes visuais exploratórias.

4. Que festivais de “música experimental” conhece em Portugal?

SO – Semibreve, Festival Música Viva, Festival de Música Improvisada, OUT.FEST., Rescaldo, e EME.

5. O que distingue o Jardins Efémeros dos outros festivais de música experimental existentes no panorama nacional ?

SO – A criteriosa seleção dos artistas e trabalhos, mas acima de tudo a articulação da arquitetura dos espaços com as obras apresentadas.

-Tentativa de colocar em espaço público obras para que não haja qualquer tipo de constrangimento por parte dos visitantes na sua relação com a obra a apresentada.

-A possibilidade de em qualquer momento o espectador sair da sala sem perturbar os outros expectadores.

-Trabalhar com públicos específicos por faixa etária e/ou por nível de conhecimento.

-A apresentação de outras áreas como o cinema, artes visuais, dança entre outras permite uma maior abrangência de públicos.

6. Em que ano foi a última edição?

SO – 2015

7. Quantas edições se realizaram?

SO – 5

8. Qual o orçamento global da última edição⁶⁰?

SO – 185.000€ (125.000 apoio da Câmara de Viseu; 60.000 entidades privadas.)

9. Poderia providenciar-nos uma cópia do último orçamento global (execução final) onde estejam inerentes as receitas (bilheteira, apoios, ...)?

SO – O festival é livre não há bilhetes ou pagamento de qualquer atividade

⁶⁰Por orçamento global entende-se, o somatório de todas as atividades (artistas, equipamentos, espaços, serviços, técnicos, serviços administrativos, promoção e divulgação, etc.)

10. O festival foi inspirado nalgum festival existente, ou toma como referência algum outro? Qual?

SO – Não

11. Como programador, quais são os critérios de orientação utilizados na preparação da programação?

SO – Apresentação de trabalhos que normalmente a população de Viseu não tem acesso na cidade; privilegiamos a articulação e cruzamentos de expressões artísticas internacionais que se possam cruzar com nacionais e locais; dar oportunidade ao público de conhecer trabalhos internacionais que ainda não passaram por Portugal.

12. Como enquadra esteticamente a programação realizada no festival?

SO – Programação multidisciplinar com foco nas artes exploratórias permitindo aos artistas locais e nacionais bem como os visitantes terem uma experiência próxima com os espetáculos apresentados. E pensada para que tenha vários layers susceptíveis a que uma família com pessoas e vontades e competências diversas tenham uma atividade ou espaço dentro da programação que lhe coloque questões e nunca respostas.

13. Enquanto programador /produtor quais as principais barreiras inerentes à sobrevivência deste tipo de festivais?

SO – Não há sensibilidade por parte dos decisores políticos em perceberem que a experimentação e a relação do público e artistas locais com obras que nunca tiveram acesso permite que se aumente a capacidade crítica e criativa da população . Grande dificuldade financeira para garantir que em termos técnicos (equipamentos) se consiga mostrar algumas obras que consideramos relevantes; Há um estigma nas artes experimentais. Existe no senso comum a convicção de que estas são apenas para as elites (muitas vezes estimuladas pelos artistas e programadores). Não há uma comunicação simples e relevante sobre a importância e a contribuição da experimentação para que tenhamos uma maior qualidade de vida e que sem estas não haverá futuro.

14. Como explica o facto da maior parte dos programadores dos festivais de música experimental serem artistas desta área?

SO – Para que possam assim publicamente mostrar o seu trabalho e de outros artistas nacionais e internacionais que consideram relevantes. Como não é rentável pois não acolhe milhares de visitantes, nenhum dos programadores de festivais genéricos arriscam numa produção desta natureza para perder dinheiro. A meu ver tem apenas a ver com a não rendibilidade imediata deste tipo de encontros a que chamam de festivais.

15. No caso do seu festival indique a principal barreira encontrada? Existe algum tipo de aliado, parceiro ou ligação que se torne essencial à produção?

SO – As principais barreiras: Garantir financiamento que para uma realização de grande complexidade com são os jardins efémeros. Necessitavam de um maior financiamento por parte das entidades públicas bem como garantia de estabilidade pelo menos de 3 anos por forma a garantir uma equipa de trabalho estável que não tem. Temos vários parceiros formais e não formais para criar cada edição. A câmara municipal de Viseu é o nosso principal financiador, mas comparativamente a 2014 tivemos um corte de 40% do orçamento que quase tornou inviável a edição de 2015. Devido à minha insistência e não desistência porque tenho noção da importância desta realização para a cidade,

conseguimos encontrar outros financiadores que cobriram este corte. Não temos a certeza se em 2016 o iremos conseguir, logo ainda não sabemos se se realizará.

16. Na sua opinião, como explica, o facto deste género de festival terem tipicamente uma existência tão curta?

SO – Não há massa crítica no país suficiente para que seja rentável. Não há ministério da cultura e a política cultural vigente não define nas suas políticas culturais a necessidade destas realizações.

17. Na sua opinião, seria importante haver uma dimensão/qualidade de gestão profissional na programação dos festivais?

SO – Sim, claramente.

18. Como classifica o atual panorama nacional dos festivais de música experimental?

SO – Como o país. As assimetrias são cada vez maiores e ainda não há uma grande realização.

Festival: EME

Nome: Vítor Joaquim

Data: 23 de Novembro 2015

1. Qual a sua definição pessoal de “música experimental”?

VJ – é uma música que se move sem necessidade de responder a modelos do que quer que seja. Pode ser extremamente intensa e ruidosa (corrente noise) ou extremamente baixa (corrente near silence); pode ser ideomática ou não idiomática, tonal ou atonal, electrónica ou acústica, improvisada ou composta, tocada individualmente ou a solo. O que lhe subsiste é uma certa vontade de não cumprir nenhum plano criativo que não venha do interior do próprio autor. E neste sentido ela pode ter mil formas. O fundamental na música experimental é a dimensão não normalizada de fazer as coisas.

2. Ainda se lembra da primeira vez que teve contacto com “música experimental”?

VJ – não estou certo de saber, nem por isso... ☺

3. De onde surgiu a vontade de criar um festival de música experimental?

VJ – da vontade de dar a conhecer um mundo musical que é na sua essência infundável e em constante mutação, e que se encontrava muito afastado dos hábitos de consumo das pessoas. Foi a vontade tornar acessível aquilo que tanto se escondia.

4. Que festivais de “música experimental” conhece em Portugal?

VJ – Semibreve, Madeiradig, Out fest, Jardins Efémeros, etc

5. O que distingue os EME dos outros festivais de música experimental existentes no panorama nacional ?

VJ – Quando os EME apareceram, não havia festivais semelhantes. Havia o Co-Lab no Porto e o Ó da Guarda na Guarda (onde gravei o meu disco Flow). Mas ambos os festivais se dedicavam a música experimental mais próxima do jazz e com escassa componente em electrónica.

Assim, os EME distinguiram-se por abranger todo o tipo de produção experimental em concertos e ainda por apresentar criações interdisciplinares sob a forma de instalações, e por produzir workshops e artists talks em escolas.

6. Em que ano foi a ultima edição?

VJ – 2009, numa versão em parceria com os Olhares de Outono, chamada EME.LL, significando “LL” Live Laptops.

7. Quantas edições se realizaram?

VJ – 9 edições ao longo de 10 anos, de 2000 a 2009. 2003 foi o ano de impacto orçamental do ataque às Torres Gémeas em Nova Iorque.

8. Qual o orçamento global da última edição⁶¹?

VJ – A edição de 2009 (última) foi muito atípica, por isso considero aqui como ultima a edição e 2008:

Com 73.000 euros na fase de candidatura à DG Artes e 52.000 na resolução final (ajustada ao subsidio atribuído pela DG Artes).

9. Poderia providenciar-nos uma cópia do último orçamento global (execução final) onde estejam inerentes as receitas (bilheteira, apoios, ...)?

VJ – em anexo

10. O festival foi inspirado nalgum festival existente, ou toma como referência algum outro? Qual?

VJ – não, na altura não tinha qualquer referência em termos de festivais. Contudo serviu-me de inspiração a minha actividade com músico.

11. Como programador, quais são os critérios de orientação utilizados na preparação da programação ?

VJ – Um programa de actividades que eu seja capaz de defender até ao ultimo argumento, e uma boa produção técnica para com os artistas convidados. Ao escolher artistas tinha sempre em consideração o facto de ter quase sempre pouco dinheiro e comecei cedo a optar por concertos em que os artistas se apresentavam a solo. Era também uma forma de lhes dar uma oportunidade de se expressarem e de se darem a conhecer individualmente.

12. Como enquadra esteticamente a programação realizada no festival?

VJ – teria muito dificuldade em elencar todos os estilos, mas prevalece a condição experimental e alguma tendência para a electrónica, sobretudo improvisada.

⁶¹Por orçamento global entende-se, o somatório de todas as actividades (artistas, equipamentos, espaços, serviços, técnicos, serviços administrativos, promoção e divulgação, etc.)

13. Enquanto programador /produtor quais as principais barreiras inerentes à sobrevivência deste tipo de festivais?

VJ – a organização necessária à produção global por ser uma tarefa muito dura de exercer em Portugal. Nem creio que haja falta de dinheiro para as artes, o que há é muita dificuldade em encontrar pessoas que tenham competências em termos de gestão e planeamento interessadas em se associar a este tipo de produção artística. Normalmente o que se encontra +e muita vontade de programar, mas pouca capacidade de “fazer contas a sério!” durante muito tempo e consistentemente.

14. Como explica o facto da maior parte dos programadores dos festivais de música experimental serem artistas desta área?

VJ – provavelmente por saberem que pouca gente (quase ninguém) se interessa por produzir algo tão fora dos modelos tradicionais de expressão musical. O que equivale a dizer que há pouca ou nenhuma possibilidade de se efectuar uma recuperação económica do investimento. Basicamente é uma actividade que produz valor cultural mas não produz dinheiro para se auto-sustentar.

15. No caso do seu festival indique a principal barreira encontrada? Existe algum tipo de aliado, parceiro ou ligação que se torne essencial à produção?

VJ – No meu caso o único obstáculo encontrado (por duas vezes) e que implicou 3 mudanças de localização e de localidade foi o desinteresse por parte dos espaços onde o festival se produzia. Em ambos os casos, lugares dependentes de autarquias (Setúbal e Palmela).

Este é um tipo de parceiro que quando não se tem do nosso lado, não há forma de subsistir pois o aluguer de espaços é muito elevado. Além disso ainda surgem como contrapoder ao resto da produção obstaculizando aqui e ali uma ou outra decisão.

16. Na sua opinião, como explica, o facto deste género de festival terem tipicamente uma existência tão curta?

VJ – É um encadeado de causas que provavelmente começariam no facto de termos um público muito pouco instruído e nada interessado em aderir à novidade. Somos um povo de conservadores em que a falta de curiosidade é um factor quase genético. Parece que fomos picados pela mosca tsé-tsé em termos culturais.

17. Na sua opinião, seria importante haver uma dimensão/qualidade de gestão profissional na programação dos festivais?

VJ – sem dúvida. Há muito boas ideias de muito poucas pessoas que levadas à praça por pessoas competentes poderiam trazer a Portugal muitos turistas culturais. Na edição dos EME de 2008, em, Lisboa, vieram vários estrangeiros propositalmente só para ver aquele conjunto de concertos. Grécia, Espanha, Estados Unidos são alguns dos países que me lembro, mas havia mais.

18. Como classifica o atual panorama nacional dos festivais de música experimental?

VJ – Lamentavelmente escasso para o nosso potencial geográfico, mas com alguns exemplos muito bem realizados e bastante promissores!

Espaço: Associação Granular

Nome: Carlos “Zíngaro”

Data: 29 de Setembro 2015

1. Qual a sua definição pessoal de “música experimental”?

CZ – A questão que me vale um milhão de dólares...

Quando estamos a experimentar soluções para material composto / estruturado / sistematizado, estaremos nós a fazer “música experimental”?

Quando estamos a “improvisar” e, frequentemente, recorremos a soluções pré definidas pelos hábitos das nossas experiências e referências, estaremos ainda a fazer “música experimental”?

Por mim – e isto é observação extremamente subjectiva... -, quando recorro a soluções inusitadas e de ruptura com os (meus) “lugares comuns”, tantas vezes inconscientemente, ou baseado no erro / acidente, estarei a usar eventuais soluções “experimentais”.

Mas como sou basicamente alheio a definições ou etiquetas, não sei...

2. Que festivais de “música experimental” conhece em Portugal?

CZ – Não conheço...

Isto é, haverá “festivais” de “música improvisada” e de eventuais referências jazzísticas (MIA, SMUP Parede, etc..) mas onde, quanto a mim, falham alguns critérios de enfoque, e de rigor na contextualização.

Mas, sendo coerente com a minha “definição” anterior, eventos estes onde o erro, acidente, acaso serão frequentes, portanto talvez de “música experimental”.

De qualquer forma, haverá algum “pudor estratégico” (economicista?...) no nosso país em denominar algo como exclusivamente “experimental” ou “improvisado”.

Há que lhe acrescentar, quase sempre, alguma palavra referencial...

3. Como enquadra esteticamente a programação que faz?

CZ – Não me considero um “programador”, muito menos um “curador” ou “comissário”, termos tão (ab)usados em tempos recentes.

Muito pontualmente sugeri nomes e/ou projectos, quase sempre baseado no subjectivo (e condenado...) “gosto” pessoal...

Nada mais...

4. Quais as principais barreiras que encontra ao programar música não convencional/experimental?

CZ – Reporto-me à resposta anterior, mas...

São do conhecimento comum e geral!

Dificuldade de espaços com um mínimo de dignidade e respeito pela fruição destas estéticas musicais.

Ainda maior dificuldade no encontrar pessoas “institucionais” que percebam minimamente do que estamos a falar ou, sequer, que tenham alguma sensibilidade / abertura estética por estas artes sonoras.

Para não referir os incomensuráveis problemas económicos, em um meio onde estas músicas sem “instituíram” como gratuitas (tantas vezes por responsabilidade directa dos seus próprios autores!).

Resta-nos (???) o aspecto mediático, praticamente com a quase total inexistência de divulgadores, conhecedores e referenciais.

Fica-nos quase apenas o voluntarismo militante de autores e (escasso) público.

5. Como explica o facto da maior parte dos programadores de festivais de música experimental serem artistas desta área?

CZ – Porque não há outros...

Com os conhecimentos suficientes para o efeito ou porque já estarão habituados a irem à luta e sempre haverá assim uma possibilidade de se auto-produzirem...

6. Na sua opinião, seria importante haver uma dimensão/qualidade de gestão profissional na organização e programação dos festivais?

CZ – Sem qualquer dúvida!

Algo semelhante à “curadoria” das artes visuais, tentando eliminar o enorme fosso existente entre a percepção – pública e institucional – entre estas duas áreas artísticas.

Ainda uma referência (abusiva?) sobre alguns grandes e mediáticos festivais locais que, não sendo de todo conotados ou nomeados como de “música experimental”, neles programam alguns nomes (estrangeiros maioritariamente) que pontualmente apresentam referências e estéticas experimentais.

Curioso e “estranho” que estes festivais tenham a aderência de grande público, valores economicamente elevados e uma divulgação constante...

Será apenas pelos espaços institucionais que utilizam?

Espaço: Sonoscopia

Nome: Gustavo Costa

Data: 14 de Outubro 2015

1. Qual a sua definição pessoal de “música experimental”?

GC– Música de pesquisa e exploração de novas possibilidades musicais, e que esteticamente se enquadra no legado dos compositores e músicos de vanguarda do século XX.

2. Que festivais de “música experimental” conhece em Portugal?

GC– Os festivais de música experimental são escassos e muitos deles acabam por não durar muitos anos. Alguns não são só festivais de música ou incluem também outras vertentes musicais. Alguns festivais já extintos ou em estado de hibernação: Co-Lab, EME, Festival Terapêutico do Ruído, Trama.

Os festivais activos que me recordo neste momento são o MIA (um encontro internacional de músicos), Matanças, No-Noise, Música Viva, Jazz em Agosto.

3. Como enquadra esteticamente a programação que faz?

GC–A programação enquadra-se nas áreas da música experimental, improvisada e electroacústica. É feita segundo uma lógica local de apoio à comunidade musical da cidade, expandindo-se depois para uma lógica nacional e internacional.

4. Quais as principais barreiras que encontra ao programar música não convencional/experimental?

GC– O facto de ser uma música com um público bastante específico e reduzido acaba por criar algumas limitações que se prendem com as lógicas mercantis de como toda a música funciona. Tento sempre encarar estas limitações como algo positivo, embora por vezes surjam os naturais entraves monetários e de divulgação do trabalho dos artistas experimentais.

5. Como explica o facto da maior parte dos programadores de festivais de música experimental serem artistas desta área?

GC– Dado que raramente há condições económicas para se poder sobreviver deste tipo de música, os festivais são frequentemente organizados por gente apaixonada e que tem uma dedicação extrema à música que fazem.

6. Na sua opinião, seria importante haver uma dimensão/qualidade de gestão profissional na organização e programação dos festivais?

GC– Sim, uma vez que permitiria a profissionalização de vários músicos que de outra forma têm que arranjar formas alternativas de sobrevivência e ter uma produção musical residual.

Espaço: Fundação de Serralves

Nome: Pedro Rocha

Data: 15 de Outubro 2015

1. Qual a sua definição pessoal de “música experimental”?

PR – À semelhança do que acontecer com outras outras classificações musicais (como a de música eletrónica) podem existir diferentes entendimentos sobre a definição de música experimental. Não acredito em classificações musicais essencialistas pois considero que as manifestações musicais podem incluir em si diversas formas e estilos de criação e apresentação. Podemos escolher focar-nos mais num dado aspeto e atribuir uma dada categoria de acordo com essa escolha.

Num sentido muito genérico, poderíamos incluir na categoria de música experimental aquela que apresenta um grau reconhecível de exploração de territórios menos sondados da criação musical (entendidos em sentido lato) e que desafiam as convenções existentes a vários níveis no campo da música.

O campo da música experimental está em constante mutação e em constante diálogo com outras áreas disciplinares.

2. Que festivais de “música experimental” conhece em Portugal?

PR – Não conheço muitos festivais nacionais que se dediquem exclusivamente a música que possa ser entendida como experimental: Out.Fest, No-Noise (Sonoscopia), Semibreve, Madeira Dig, Rescaldo, MIA – Encontros de Música Improvisada de Atouguia da Baleia, Festival Avenida, Magafest, Barraca’Bana Fest.

Devo também comentar na longevidade muito curta de muitos festivais nesta área musical que se deve muito ao facto de viverem dum conjunto frágil de condições que incluem um grande esforço organizativo de artistas, cedências de espaço, soluções económicas para o equipamento, cachets e honorários dos colaboradores muito reduzidos ou mesmo inexistentes.

3. Como enquadra esteticamente a programação que faz?

PR – Não procuro nem consigo encontrar um enquadramento estético para a programação que tenho desenvolvido ao longo dos anos. Poderemos dizer que esta se tem focado não tanto em categorias estéticas mas antes em alguns campos da criação artística e nos seus cruzamentos: música experimental, performance sonora, música improvisada, instalação sonora, performance e instalação transdisciplinar ou multidisciplinar, franjas mais experimentais do rock, pop, jazz, música eletrónica, música erudita, etc..

4. Quais as principais barreiras que encontra ao programar música não convencional/experimental?

PR – A principal dificuldade está no próprio enunciado: o facto de esta música ser avessa a convenções. As convenções correspondem ao que está normalizado e, por conseguinte, ao que é mais acessível. Trabalhar em campos de criação que fogem das convenções implica assim o confronto com a normalização, com a institucionalização, com preconceitos. Estes embates podem fazer-se sentir em várias frentes: a existência e adaptação de infraestruturas, o financiamento, a disponibilidade e as expectativas do público, o entendimento e envolvimento das equipas que dão apoio à realização e promoção dos eventos, etc.

5. Como explica o facto da maior parte dos programadores de festivais de música experimental serem artistas desta área?

PR – O facto da música experimental viver em grande medida dum nicho bastante limitado de criadores e públicos dificulta a sua institucionalização, para não falar do financiamento privado que, naturalmente, aposta em música com públicos mais alargados e com maior visibilidade. A própria imprensa musical em Portugal, que poderia contrariar esta invisibilidade, se demite praticamente de abordar as práticas musicais mais marginais. Daí surge a necessidade da música experimental se organizar em torno de estruturas menos institucionais como associações formais ou informais muitas vezes criadas pelos próprios artistas por forma a terem espaço para apresentar o seu trabalho aos seus pares e aos seus públicos.

6. Na sua opinião, seria importante haver uma dimensão/qualidade de gestão profissional na organização e programação dos festivais?

PR – O facto da programação e organização dos festivais ser muitas vezes realizada por artistas não tem obrigatoriamente implicações na qualidade da gestão. Alguns destes festivais ou eventos vivem até das relações interpessoais dentro da comunidade artística e com os demais colaboradores, algo que parece ser vital para a sua manutenção. Não me parece adequado analisar a gestão dos mesmos com parâmetros idênticos aos utilizados na análise de festivais de natureza muito diversa. Os objetivos dos festivais são também diferentes. Não posso deixar de devolver uma pergunta: quem seriam os “profissionais” adequados? Quais os requisitos profissionais dos mesmos? Como seriam pagos?

Há um aspeto importante que é a crescente burocratização do acesso aos poucos apoios governamentais existentes e que implicam um conhecimento e dedicação a estes trâmites que nem sempre está acessível a organizadores que têm o seu tempo obrigatoriamente dividido entre várias atividades. Penso que o fornecimento de formação nesta área seria desejável em abono da igualdade de oportunidades.

Espaço: Galeria Zé dos Bois

Nome: Sérgio Hydalgo

Data: 13 de Outubro 2015

1. Qual a sua definição pessoal de “música experimental”?

SH – Música que desafia convenções e métodos.

2. Que festivais de “música experimental” conhece em Portugal?

SH – Out.fest (Barreiro), Jardins Efêmeros (Viseu), MadeiraDig (Madeira), Semibreve (Braga), Creative Sources Fest (Lisboa), Granular Fest (Lisboa), Sonic Scope (Lisboa), MIA (Atouguia da Baleia).

3. Como enquadra esteticamente a programação que faz?

SH – A programação da ZDB presta especial atenção às propostas que não tem ainda um espaço regular de programação, mas também aos nomes ímpares no contexto histórico das vanguardas. Hoje, a programação é eclética e afigura-se necessário restringir o número de eventos, salvaguardando a sua singularidade. Temos optado por fidelizar público, especializando a programação e apresentando propostas assertivas. Na prática, evidencia-se concertos, por si mesmos já especiais, através da sua apresentação contextualizada em circunstâncias e locais específicos (Igreja Angelicana de St. George, Sociedade de Geografia de Lisboa, Museu Nacional De História Natural, Parque de Estacionamento Camões, Teatro da Trindade, palácio de Valadares, entre outros), amplificando, simultaneamente, o dinamismo cultural na cidade de Lisboa. Para além da programação, tem havido ainda oportunidade de acarinhar relações de criação específicas com certos músicos, desenvolvendo projetos propostos pela ZDB, como edições, residências e colaborações entre criadores.

4. Quais as principais barreiras que encontra ao programar música não convencional/experimental?

SH – À priori, a comunicação social não é muito sensível à música “não convencional/experimental”, O público potencialmente interessado também é menor. Um dos nossos maiores desafios é tentar chegar, da melhor forma possível, ao nosso público.

5. Como explica o facto da maior parte dos programadores de festivais de música experimental serem artistas desta área?

SH – As direcções artísticas dos nossos centros culturais (ainda) tendem a desvalorizar a programação de propostas musicais com prestações artísticas. São os músicos que ficam com o ónus da programação!

- 6. Na sua opinião, seria importante haver uma dimensão/qualidade de gestão profissional na organização e programação dos festivais?**

SH – Sim. Para lá caminhamos!

Espaço: Teatro Maria Matos

Nome: Pedro Santos

Data: 08 de Outubro 2015

1. Qual a sua definição pessoal de “música experimental”?

PS – Música que desafia as normas, que tenta criar novos espaços e linguagens na música, que tenta caminhos novos.

2. Que festivais de “música experimental” conhece em Portugal?

PS – Out.Fest no Barreiro, Jardins Efémeros em Viseu, Semibreve em Braga e MadeiraDig. Estes quatro, pela regularidade, dimensão e importância nas suas escolhas artísticas.

3. Como enquadra esteticamente a programação que faz?

PS – Embora a música experimental seja, muitas vezes, encaixada em géneros estanques (arrítmica, noise, electrónica), eu vejo experimentalismo e vanguarda na pop, no rock, no jazz, na música contemporânea erudita. O universo musical que nos rodeia é demasiado rico e criativo para deixar de fora muitos dos géneros que existem. Gosto de propor artistas que nos sobressaltem e desafiem as normas: e isso pode acontecer na folk ou no techno.

4. Quais as principais barreiras que encontra ao programar música não convencional/experimental?

PS – Não percebo bem a pergunta, mas barreiras existirão em qualquer programação. A mais óbvia em relação a uma programação experimental é a necessidade de furar todas os preconceitos e dificuldades que uma música com essas características encontra à sua volta – sobretudo, a sua divulgação. Acredito que não haja espaço na imprensa, por exemplo, para receber todos os géneros musicais, mas a arte menos convencional tem menos defensores nos lugares que ajudarão a decidir editorialmente as escolhas. Uma programação experimental exige-nos atenção e dedicação, e nem sempre encontramos vontade de quebrar as tais barreiras que existem. Essas mesmas barreiras existirão – também por causa da falta de canais, mas não só – no público, que se sente inundado pelas banalidades habituais, automatizando a sua fruição das artes. Por último, a questão da educação: não existe uma política de educação pelas artes,

embora o estado gaste dinheiro em equipamentos e pessoas – esse investimento é reduzido, mal orientado e de gosto muitas vezes duvidoso. Sem estes vectores corretamente alinhados, sobrevivemos no habitual cliché de “remarmos contra a maré”, da qual parece ser o permanente destino de quem programa fora daquilo que a maioria das pessoas se interessa. Propor o novo tem, deste modo, um preço alto a pagar, embora se obtenha o máximo dos resultados.

5. Como explica o facto da maior parte dos programadores de festivais de música experimental serem artistas desta área?

PS – Dos exemplos que dei atrás, apenas o festival Semibreve é programado por um músico. O Out.Fest é parcialmente programado por músicos, embora tenha outros agentes envolvidos. Embora não programe nesta altura nenhum festival – já o fiz no passado -, também pertença a essa categoria de não-músico.

6. Na sua opinião, seria importante haver uma dimensão/qualidade de gestão profissional na organização e programação dos festivais?

PS – A resposta mais óbvia concorda com a pergunta. Qualquer exigência que se faça a um festival só trará melhores resultados. Um festival é um evento, um acontecimento, que mexe com logística, contabilidade e outras ciências exatas. Qualquer rigor que se imponha no seu funcionalmente irá reverter a favor dos resultados. Sobre a questão artística, a resposta não é tão óbvia, apesar de qualquer formação que forneça valor às escolhas e à programação será sempre bem-vinda. Sempre acreditei que o bom-senso e a experiência dão bons resultados quando bem aplicados, muitas vezes melhores do que qualquer lição ou curso que se venda numa escola que existe, lá está, para prosseguir uma norma demasiado transversal.

Editora: Creative Sources

Nome: Ernesto Rodrigues

Data: 10 de Outubro

1. Qual a sua definição pessoal de “música experimental”?

ER – A música experimental nasce no séc. XX e tem como propósito explorar novas concepções que até aí não tinham sido postas em prática.

2. Ainda se lembra da primeira vez que teve contacto com a “música experimental”?

ER – Como ouvinte, foi por volta de 1974/1975, em Portugal, através do grupo “Plexus” de Carlos Zíngaro; como músico (violinista), as minhas primeiras experiências remontam a 1978/1979 em trio com Carlos Bechegas (flautista) e Jorge Valente (pianista).

3. Em que ano nasceu a Creative Sources?

ER – Em 1999

4. Quais os objetivos da editora, para além da difusão da música experimental?

ER - A CS foi fundada com o intuito de editar a minha própria música, devido às dificuldades existentes à época. Desde então, tornou-se uma editora internacionalmente reconhecida devido ao interesse de músicos de todos os cantos do mundo.

5. Qual a sua missão?

ER – Expandir e difundir todas as várias práticas existentes na música experimental dos sec. XX e XXI

6. De onde surgiu a vontade de criar uma editora de música experimental?

ER – Já respondido anteriormente

7. Que festivais de “música experimental” conhece em Portugal?

ER - Assim de memória: Creative Sources Fest, Outfest, Grain of Sound, MIA, Festival de Jazz e Música Improvisada da Parede, Sonic Scope.

8. Sente haver por parte dos festivais iniciativa e vontade de divulgar artistas e editoras nacionais de entre as quais a Creative Sources ?

ER - Infelizmente não tenho essa percepção (no que diz respeito à Creative Sources). Por outro lado, é frequente a participação de músicos portugueses na maioria dos festivais nacionais

9. Como explica o facto da maior parte dos programadores dos festivais de música experimental serem artistas desta área?

ER – Nestas áreas as pessoas são músicos, agentes, programadores, críticos, editores, etc, porque, não se tratando de um fenómeno de massas, não tem as repercussões comerciais inerentes ao “entretenimento” (que prolifera por todo o mundo)

10. Na sua opinião, como explica, o facto deste género de festival terem tipicamente uma existência tão curta?

ER – Devido às dificuldades inerentes à difusão deste tipo de música (poucos espaços para tocar, pouco público e a maior parte das vezes tocar sem retorno financeiro). Ao longo da minha vida já assisti a muitas desistências ao amor a esta causa.

11. Como classifica o atual panorama nacional dos festivais de música experimental?

ER – Fracos, pela falta de meios e apoios que deveriam ter.

Editora: Crónica Label

Nome: Miguel Carvalhais

Data: 14 de Setembro 2015

1. Qual a sua definição pessoal de “música experimental”?

MG – Definir música experimental é um pouco complexo... Creio que a minha definição atual se centra talvez na prática da música tendo a música e o som como principais focos estéticos e poéticos. Curiosamente, e de forma um tanto ou quanto contraintuitiva, em muitas práticas musicais contemporâneas não é necessariamente isso que encontramos. Antes vemos a música a ser usada como um veículo e não como um fim em si mesmo. A música experimental foca-se na música em si mesma, no som em si mesmo e na sua exploração pela prática, pela construção de técnicas e estilos novos.

Simultaneamente, a música experimental pensa a música, e não a produz de uma forma gratuita ou meramente formal... existem preocupações conceptuais, por vezes muito profundas, existe uma relação com a história que não se reduz ao espaço ocupado por um estilo ou uma tendência, porque se há coisa que caracteriza a música experimental é não se confinar a estes (eu sei que isto é discutível, mas essa é a minha perspectiva). A m.e. não se confina a uma história ou escola, como a dita música clássica ou a dita música “erudita”, nem se confina a fins funcionais, antes os questiona e os desafia.

2. Ainda se lembra da primeira vez que teve contacto com a “música experimental”?

MG – No início dos anos 1990, ainda no ensino secundário, através empréstimos de discos e cópias de K7 por amigos, de programas de rádio (lembro-me e.g. do Jorge Lima Barreto na [salvo erro] Antena 2, ou do Pelo do Cão, do José Carlos Tinoco na Nova Era), de compras na Tubitek, na Matéria Prima, por mail-order...

3. Em que ano nasceu a Crónica ?

MG – 2003

4. Quais os objetivos da editora, para além a difusão da música experimental?

MG – Esse é o objetivo principal. Em complemento temos também objetivos artísticos ou curatoriais, e.g. na produção e compilações e projetos especiais.

5. Qual a sua missão?

MG – A missão da Crónica é criar condições para a edição e divulgação de novas obras de música experimental e electrónica. Aqui está naturalmente implícito o contributo para a prática de artistas já estabelecidos mas também artistas emergentes, que beneficiarão do contexto fornecido pelo catálogo da editora na sua apresentação ao público. Naturalmente espera-se que a atividade da editora resulte num contributo para o desenvolvimento dos campos da música experimental, da composição contemporânea e da arte sonora.

6. De onde surgiu a vontade de criar uma editora de música experimental?

MG – A Crónica foi motivada inicialmente pela necessidade de editar a nossa própria música, mas muito rapidamente expandimos para a edição de outros artistas que nos eram próximos.

7. Que festivais de “música experimental” conhece em Portugal?

MG – Muito menos do que eu gostaria... Ocorrem-me o Out.Fest, o festival da Granular, o SonicScope, o EME (que não se tem realizado)... o MadeiraDig e o Semibreve (que sendo festivais de música electrónica por vezes programam música experimental), o Serralves em Festa, que entre muitas outras coisa também programa música experimental...

8. Sente haver por parte dos festivais iniciativa e vontade de divulgar artistas e editoras nacionais de entre as quais a Crónica?

MG – Numa resposta breve, não sinto em geral grande preocupação por parte da maioria dos programadores... Há exceções, claro, mas em geral não. Também acho que, numa nota pessoal, essa preocupação não tem que existir. Não o vejo como uma obrigação ética, excepto em casos pontuais como algumas instituições...

9. Como explica o facto da maior parte dos programadores dos festivais de música experimental serem artistas desta área?

MG – Boa questão! Isto poderá acontecer por oportunidade, ou por familiaridade com o panorama e com a própria música experimental. A motivação parece-me também essencial, já que dificilmente um festival de música experimental será financeiramente lucrativo, muito pelo contrário...

10. Na sua opinião, como explica, o facto deste género de festival terem tipicamente uma existência tão curta?

MG – Sinceramente, não tenho grandes dados sobre isso. Conhecendo o meio, reconheço o esforço enorme a que a organização de um evento deste tipo obriga e compreendo como isso possa esgotar os organizadores mais cedo ou mais tarde. Não me parece também que a música experimental tenha sido promovida junto de autarquias e outros potenciais financiadores dos eventos, talvez por culpa dos próprios músicos e programadores. Sem fontes de financiamento regulares, é muito difícil viabilizar projetos a longo prazo...

11. Como classifica o atual panorama nacional dos festivais de música experimental?

MG – Bastante pobre, infelizmente. Portugal é pequeno, em termos de públicos, artistas, e oportunidades para concertos...

ANEXO B: Tabela Participantes do Estudo por Grupos

Tabela 1. Participantes do estudo por grupos

Produtores/Programadores de Festivais	
Participante	Festival
Luís Fernandes	Semibreve
Rafael Biscoito	MadeiraDig
Rui Pedro Dâmaso	Out.Fest
Sandra Oliveira	Jardins Efémeros
Vítor Joaquim	Festival EME
Programadores de Salas de Espetáculo	
Participante	Festival
Carlos Zíngaro	Granular
Gustavo Costa	Sonoscópia
Pedro Rocha	Fundação de Serralves
Pedro Santos	Teatro Maria Matos
Sérgio Hydalgo	Galeria Zé dos Bois
Editoras	
Participante	Festival
Ernesto Rodrigues	Creative Sources
Miguel Carvalhais	Crónica Label

